

ESSAIS

DE

LITTÉRATURE CONTEMPORAINE

Toronto
20ᵗ

EN VENTE

DU MÊME AUTEUR :

Le Mouvement littéraire au XIXe siècle (*Ouvrage couronné par l'Académie française*). Un volume in-16, 2e édition (HACHETTE ET Cie, éditeurs), broché. **3 50**

Nouveaux essais de littérature contemporaine (*Vient de Paraître*). Un volume in-18 jésus (LECÈNE, OUDIN ET Cie, éditeurs), broché. **3 50**

NOUVELLE BIBLIOTHÈQUE LITTÉRAIRE

GEORGES PELLISSIER

ESSAIS DE LITTÉRATURE CONTEMPORAINE

Le Pessimisme dans la littérature contemporaine. — Le Drame shakespearien en France. — Le Vers alexandrin et son évolution rythmique. — Octave Feuillet. — J.-J. Weiss. — M. Émile Zola. — M. Paul Bourget. — M. Marcel Prévost. — M. Paul Margueritte. — La Doctrine de M. F. Brunetière. — L'Évolution actuelle de la Littérature.

QUATRIÈME ÉDITION

PARIS
LECÈNE, OUDIN ET Cie, ÉDITEURS
15, RUE DE CLUNY, 15

1894

AVERTISSEMENT

Une bonne partie de ce volume est inédite. Des articles qu'il renferme, quelques-uns ont été déjà publiés tels, ou à peu près, qu'on les y retrouvera, — dans la REVUE ENCYCLOPÉDIQUE, comme *Octave Feuillet* et *M. Zola, à propos de l'Argent* », — dans la REVUE BLEUE, comme *M. Marcel Prévost* et *M. Paul Margueritte*, — dans la REVUE DE FAMILLE, comme *l'Evolution actuelle de la Littérature ;* mais il n'a paru des plus étendus soit qu'un court fragment, comme du *Pessimisme dans la Littérature contemporaine* et de *l'Evolution rythmique de l'alexandrin*, soit qu'un résumé succinct, comme du *Drame shakespearien en France* et de la *Doctrine de M. Brunetière*.

Tous datent de 1891 ou de 1892, hors les trois premiers.

Le Pessimisme dans la Littérature contemporaine est de 1890 ; *le Drame shakespearien en France*, de 1886 ; *l'Evolution rythmique de l'alexandrin*, de 1889.

Le 15 décembre 1892.

GEORGES PELLISSIER.

ESSAIS
DE
LITTÉRATURE CONTEMPORAINE

LE PESSIMISME
DANS LA LITTÉRATURE CONTEMPORAINE

Le pessimisme, en France, ne revêt point la forme systématique d'une doctrine ; du moins aucun philosophe, même en ce temps-ci, ne l'a, que je sache, professé. Et pourtant notre littérature, celle des vingt ou trente dernières années, en est tout entière empreinte. Si nous jugeons la génération contemporaine d'après ses interprètes naturels, c'est-à-dire d'après ses romanciers, ses poètes, ses auteurs dramatiques les plus aimés et les plus applaudis, ceux, par suite, qui en représentent le plus fidèlement les tendances, elle nous apparaît comme atteinte jusqu'aux moelles de ce pessimisme universel où les moralistes les plus avisés voyaient, il y a peu de temps encore, une maladie particulière à la race germa-

nique et contre laquelle ils assuraient que le tempérament de la nôtre, mieux pondérée et plus rassise, devait par lui-même nous garantir. La contagion d'une philosophie si peu en accord avec nos traditions nationales s'explique sans doute dans une large mesure par des causes où la philosophie n'a point affaire. Beaucoup se disent pessimistes sans savoir au juste ce qu'ils veulent dire. Faisons sa part à la duperie, faisons aussi la sienne à la mystification. Nous n'en voyons pas moins l'atmosphère intellectuelle et morale tout imprégnée de pessimisme. Là même où le pessimisme a bien l'air d'une mode, cette mode n'est pas sans signification ; et, si nous pouvons à la rigueur tenir peu de compte de ceux qui la suivent, il ne nous est pas permis d'oublier que, parmi ceux qui l'ont faite, se trouvent les esprits les plus distingués et les plus sincères de cet âge.

Est-ce à dire que le pessimisme, considéré non plus comme une doctrine, mais comme une disposition naturelle de l'esprit et du cœur, soit chez nous quelque chose de nouveau? Il y a eu dans tous les pays et dans tous les temps des âmes tournées à la tristesse ; de tout temps et partout, des plaintes éloquentes ont dénoncé ce que l'existence humaine a d'obscur, de douloureux, d'incomplet, ont accusé les contradictions de notre être, l'énigme de notre sort, l'impuissance de notre raison. Dès le début de ce siècle, Chateaubriand inoculait à la poésie moderne le mal de René ; et, parmi les lyri-

ques du romantisme, il n'en est pas un qui ne maudisse à son heure la destinée, la nature et Dieu. S'il faut, en effet, chercher le sens le plus profond de la révolution morale et littéraire dont Chateaubriand donna le signal dans un réveil de l'esprit religieux, ou mieux encore du sentiment chrétien et de l'imagination chrétienne, nul doute que le christianisme ne dût incliner les âmes à une conception pessimiste de la vie terrestre. Les philosophes athées ou théistes du XVIIIe siècle déclaraient que la nature est bonne : la réaction catholique contre leur incrédulité se doubla tout naturellement d'une réaction philosophique contre leur optimisme, contre un optimisme en opposition directe non seulement avec les dogmes fondamentaux de l'Eglise, mais encore avec l'esprit même de la religion.

Notre poésie romantique est pleine de gémissements. Dès les premières *Méditations*, Lamartine s'écrie :

J'ai vu partout le mal où le mieux pourrait être.

Les meilleures inspirations de Musset trahissent l'inquiétude d'une âme que l'idéal tourmente, et qui, s'obstinant à le poursuivre, se désole de ne pas y atteindre. Victor Hugo, que son robuste génie devait, semble-t-il, préserver de toute défaillance, a écrit certains poèmes les plus profondément, et, si l'on peut dire, les plus objectivement pessimistes de notre siècle; relisons, entre autres, la pièce des

Feuilles d'automne qui commence par ces deux vers d'une si pénétrante tristesse :

> Où donc est le bonheur? disais-je. — Infortuné!
> Le bonheur, ô mon Dieu, vous me l'avez donné.

Alfred de Vigny, enfin, est par excellence le chantre des souffrances humaines, et l'on pourrait mettre comme épigraphe à son œuvre cette ligne du *Journal d'un poète* : « La vérité sur la vie, c'est le désespoir! »

Si l'on excepte l'auteur des *Destinées*, aucun de ces poètes n'est cependant pessimiste dans l'habitude de son esprit et dans son assiette morale. Par combien d'*Harmonies* Lamartine ne rachète-t-il pas les cris qu'il a poussés en un moment d'angoisse! Sa poésie est un hymne d'adoration reconnaissante et sereine. La philosophie de Victor Hugo se résume tout entière dans sa croyance invincible au triomphe définitif du bien sur le mal. Qu'Alfred de Musset sanglote et maudisse : ses malédictions elles-mêmes valent un acte de foi, et ses sanglots sont ceux d'un cœur qui n'a pas trouvé ce qu'il cherche, car il ne se lamenterait pas, mais qui ne renonce pas à le chercher, car il se serait résigné au désespoir paisible qui est la sagesse du pessimisme. Ce n'est point de désespérer, c'est d'espérer qu'il se meurt.

> Console-moi ce soir : je me meurs d'espérance.

Vigny lui-même est plutôt un esprit chagrin qu'un

pessimiste : nature susceptible entre toutes et qui ressent avec une vivacité maladive les piqûres du monde, il a fini par ne voir le monde qu'à travers les souffrances toutes personnelles de son ombrageuse vanité ou les déceptions tout intimes de son cœur tendre et vindicatif. Après avoir jeté leur plainte, les autres, soulagés par cette plainte même, renaissaient à l'espoir et à la foi ; ils se consolaient d'ailleurs en chantant leur propre désolation : pour lui, il avait du moins cette douceur et cet orgueil de penser que la tristesse est un privilège du génie, un signe d'élection, et, avec les épines meurtrières de la vie, il se faisait à lui-même une glorieuse couronne.

Révolte passagère de la raison, qui, concevant le bien et le juste, s'indigne contre l'injustice et le mal, du cœur, qui, sentant sa capacité d'infini, désespère qu'aucun objet puisse jamais la remplir, élans sublimes vers l'idéal et blasphèmes pieux, ce n'est point là le pessimisme de notre temps. De notre temps, le pessimisme est impersonnel et froid comme la science. Il ne pousse pas de cris ; il constate sans trouble la fatalité du malheur et il s'impose de la subir sans plainte. Que lui servirait de prier? la nature est sourde. A quoi bon maudire? il n'existe pas de Dieu que puissent irriter ses exécrations. Et pourquoi se lamenter? aucune espérance ne lui reste. Son seul asile est la paix suprême du néant, auquel il aspire et dont il anticipe sur cette terre même la stagnante inertie.

Le principe de tout être, c'est la volonté. Tendance latente dans la nature inorganique, désir instinctif et aveugle dans les plantes et les bêtes, la volonté se perfectionne dans l'homme et y prend conscience de soi. La bête et la plante n'étaient que sensibles, l'homme est intelligent. Mais cette intelligence même fait de lui le plus malheureux de tous les êtres. Victime de sa supériorité sur les autres animaux, l'homme ne sent pas seulement la souffrance, il la connaît, il la mesure, il la prévoit. Bien plus, il sait qu'elle est la condition nécessaire de sa vie. Une succession de besoins à satisfaire et d'efforts pour satisfaire ces besoins, voilà l'existence. Or, le besoin est une peine, l'effort est une peine; et qu'est-ce qui les sépare l'un de l'autre? une satisfaction aussitôt évanouie, que gâte encore la pensée de tout ce qu'elle a coûté et du peu qu'elle durera. L'homme s'épuise dans la quête laborieuse de ce qui peut assouvir les désirs de son cœur, les aspirations de son esprit, les appétits de ses sens, et dès qu'il verse à ses sens, à son esprit, à son cœur, la jouissance après laquelle il a tant peiné, voilà qu'elle s'écoule comme d'un vase qui fuit...

« Notre vie, dit Schopenhauer, est une lutte pour l'existence avec la certitude d'être vaincus. » Et ailleurs : « Vouloir sans motif, toujours souffrir, toujours lutter, puis mourir, et ainsi de suite dans les siècles des siècles, jusqu'à ce que notre planète s'écaille en petits morceaux, voilà toute l'histoire de

l'humanité. » Non seulement la somme des maux est incommensurablement supérieure à celle des biens, — nous n'avons qu'à dresser ce budget des joies et des souffrances, — mais encore la vie en elle-même est un mal.

Et n'espérons pas une amélioration de notre sort. Le pouvoir et l'intelligence de l'homme ne s'accroissent qu'en accroissant sa misère. Au développement de notre cerveau se mesure notre capacité de souffrir. Le bonheur est une négation; ne pas se connaître malheureux, voilà le seul bonheur possible, celui de la brute, et, à un degré supérieur, celui de la matière inerte, qui n'a même pas de sensations. Le bonheur n'existe que dans l'inconscience ; avoir conscience de soi, c'est avoir conscience d'être malheureux. Quel emploi raisonnable pouvons-nous donc assigner à notre volonté, sinon de l'anéantir? Le dernier mot de la sagesse, c'est ou bien de chercher un asile dans la mort, ou bien, si nous craignons qu'elle ne soit le commencement d'une nouvelle existence, si nous entendons, comme le poète, rugir à jamais dans l'infini des temps la vie éternelle, — c'est de vivre le moins possible, d'absorber notre être entier au fond d'un morne silence et d'un inviolable oubli.

Tel est, en son accablante sérénité, ce pessimisme radical et systématique dont notre génération a respiré l'influence. Quelle séduction peut donc exercer sur les âmes une philosophie aussi oppressive?

On comprendrait encore que l'expérience des infortunes et des douleurs humaines, éteignant l'espoir dans le cœur de ceux auxquels la vie a réservé toutes ses souffrances et refusé tous ses plaisirs, leur offrît comme refuge suprême cette vision d'un univers désespérément mauvais, — le pire des univers possibles, — et d'une humanité fatalement vouée au malheur. Mais Schopenhauer a bien eu sa part de joies en ce monde; mais Léopardi ne fait point entrer ses misères personnelles dans sa conception de l'universelle « infélicité »; mais M. de Hartmann, le théoricien du suicide cosmique, nous trace un charmant tableau de son intérieur, auquel ne manque rien de ce qui peut inspirer le plus doux optimisme. Et, chez nous, ce ne sont pas des générations sur leur déclin, des générations lasses et découragées par une longue endurance, qui ont cherché dans le pessimisme je ne sais quelle amère consolation. A peine entrés dans l'existence, nos devanciers en ont conçu le dégoût; à peine devenus des hommes, ils ont professé le mépris de l'humanité. Ceux à qui la nature avait fait ses meilleurs dons et la vie ses plus belles promesses, ceux-là mêmes ont calomnié la vie, anathématisé la nature; et, résignés à être les victimes de l'une, ils n'ont pas voulu du moins que l'autre pût les prendre pour ses dupes. Une jeunesse s'est élevée, il y a vingt ans, qui, dans un âge d'espoir, d'enthousiasme, d'activité joyeuse et féconde, ne trouvait en elle que désenchantement précoce, amère anticipa-

tion de l'expérience la plus flétrissante, incapacité d'agir, appétit du néant.

Ce mal d'une génération presque entière, bien des causes de tout genre peuvent l'expliquer. La philosophie de Schopenhauer ne nous était guère connue, il y a quelques années encore, que par d'humoristiques boutades. Mais toute une partie de notre jeunesse, et l'élite même, la portait déjà, comme innée, dans son cœur et dans sa tête. « Avez-vous lu Schopenhauer? » demandait un jour M. Bourget à certain *fellow* de ses amis. Et ce dernier répondait : « Il est tout lu », signifiant par là que son propre apprentissage suffisait pour lui montrer dans le monde une machine parfaitement manquée et dans l'existence une maladie. Ce que disait l'étudiant d'Oxford, combien eussent pu le dire chez nous parmi les jeunes gens à la génération desquels appartient M. Bourget ! Très peu avaient lu le philosophe allemand dans ses livres, mais beaucoup le lisaient dans leur propre cerveau. Le pessimisme, en France, n'eut point de maître et ne tint point école ; il fut un état d'esprit général et spontané. Il ne s'enseigna pas comme une doctrine, il se respira comme un mauvais air.

Remontons de vingt ans dans notre histoire. Ceux qui naissent alors à la vie intellectuelle et morale sont témoins d'un vaste effondrement. Des désastres inouïs ont déprimé dans leur cœur tout orgueil national, toute confiance aux destinées de leur race ;

et, confondant par un sanglant démenti le chimérique humanitarisme des générations antérieures, l'Année terrible a ruiné en eux la religion de l'humanité sans leur inspirer celle de la patrie. Aux haines de peuple à peuple se sont ajoutées les haines sociales, à la guerre avec l'étranger la guerre entre citoyens. Un retour tragique et grotesque de barbarie a rendu suspects ces beaux thèmes de progrès et de civilisation qui fournissaient naguère les plus sonores tirades. La jeunesse ne sait à quoi se prendre. Elle a perdu toute foi, tout motif d'activité. Accablée par le lourd héritage que ses aînés lui transmettent, ne voyant derrière elle que ruines et humiliations, devant elle que formidables périls et responsabilités écrasantes, elle renie sa tâche, elle se décourage de la vie avant même d'avoir vécu, et, fermée pour toujours à l'espérance, elle se fait de son désespoir une morne philosophie.

Quelque profond retentissement que les catastrophes de l'Année terrible aient eu au cœur de la jeunesse française, ce n'est pas encore assez pour expliquer le pessimisme contemporain. La France avait perdu cinq milliards et deux provinces, mais son honneur survivait à son prestige, mais, outre la conscience de son droit, il lui restait les moyens de réparer ses forces et de refaire sa fortune. Et, si les calamités de la guerre la laissaient encore riche et puissante, il ne fallait voir dans l'insurrection parisienne qu'un coup de folie, qu'une fièvre passagère

et locale. Après la Commune vaincue, après la Prusse payée, une ère nouvelle pouvait s'ouvrir pour notre pays : mettant à profit les leçons de l'expérience, il travaillerait avec courage, avec suite, à sa reconstitution matérielle et à sa restauration morale. C'est ce qu'il fit ; et quelques années à peine avaient passé, que la France reprenait en Europe son rang et son rôle. Si les jeunes hommes d'alors ne s'étaient tournés vers le pessimisme que sous le coup de nos désastres, cette merveilleuse renaissance aurait dû les convertir à une philosophie moins désolante. Mais la jeunesse « intellectuelle », dont il semblait que l'œuvre dût être d'inspirer à la génération tout entière, qui lui demandait ses guides, l'espoir, l'ardeur au travail, le goût d'agir, ne fit entendre que des paroles de lassitude et de renoncement, et, loin de s'associer au labeur commun, on eût dit qu'elle prenait à tâche de corrompre tout bon vouloir et de décourager tout effort. C'est que le pessimisme dissolvant où cette jeunesse paraissait se complaire, favorisé sans doute par le milieu politique et social dans lequel s'était formé son esprit, ne dérivait pas seulement des conjonctures extérieures, quelle qu'en pût être la répercussion intime, mais aussi d'influences toutes morales qui la prédisposaient fatalement à se retirer de l'action et à déserter la vie.

Depuis que le siècle, bannissant les illusoires perspectives de l'imagination et de la sensibilité, s'était

mis au service de la science sans autre ambition que celle de pénétrer la nature, d'en acquérir une notion toujours plus exacte et plus complète, son expérience l'avait conduit à une théorie mécanique de l'univers d'après laquelle il ne se produit, non seulement autour de nous, mais en nous-mêmes, aucun phénomène qui ne soit nécessairement déterminé par des phénomènes antérieurs. Si contraire qu'il soit aux plus profonds instincts de notre être, le déterminisme n'en exerça pas moins sur la pensée contemporaine une influence que dénote notre littérature tout entière. Le XVIIe siècle croyait à la vertu ; mais, pour le déterministe, la vertu n'est que le produit de facteurs sur lesquels nous n'avons aucun pouvoir. Le XVIIIe siècle croyait à la raison ; mais, pour le déterministe, tout est également raisonnable, puisque, tout étant également nécessaire, il n'y a d'autre raison des choses que leur nécessité même. Le XIXe siècle romantique croyait à la passion ; mais il se leurrait aussi, soit en la détachant de l'animalité physique pour l'idéaliser, soit en lui prêtant la vitalité d'une force autonome. Quant aux générations qui suivirent, elles ne crurent plus qu'à la sensation, à l'appétit, à ce que l'école naturaliste appelait déjà la bête humaine. Et que restait-il de nous mieux que cela, si le déterminisme abolissait ce qui fait notre vraie supériorité sur les autres animaux, la notion du bien et du mal ?

Mais quand même il eût trouvé moyen d'édifier,

en se passant de cette notion, je ne sais quelle morale purement coercitive, ce n'est pas seulement l'idée du devoir qu'il ruinait, c'est la velléité même d'agir, car, si l'universelle génération des phénomènes les uns par les autres fait de l'avenir un développement fatal du passé, nous n'avons pas plus les moyens de changer les modes inéluctables de notre être que la pierre n'est maîtresse, une fois lancée, de modifier par elle-même la direction du mouvement qu'elle subit. Or, cette conception d'un monde que dominent des forces aveugles, d'une humanité qui s'évertue dans le vide, et dont les efforts, les labeurs, les rébellions, non seulement ne peuvent rien contre le train universel des choses, mais encore sont eux-mêmes le produit des fatalités tranquilles qui pèsent sur nos vaines agitations, — comment n'aurait-elle pas disposé au pessimisme l'âme dans laquelle son effet nécessaire est d'abolir toute espérance, toute dignité, toute autre foi qu'une résignation accablée et taciturne à l'inanité de l'existence ?

La science positive était l'unique maîtresse de l'éducation. Et sous quel aspect cette science présentait-elle la nature, sous quel aspect la vie ? Bien souvent les premiers-nés du siècle avaient accusé l'indifférence de la création. Ils se plaignaient, avec une mélancolie éloquente, que le soleil éclairât des mêmes rayons les tristesses et les joies de l'homme, que le ciel et la terre ne prissent pas le deuil de nos peines,

que le temps ne suspendît pas son vol pour nous permettre de savourer longuement des heures propices. Mais pourtant c'est dans la nature qu'ils cherchaient un refuge, aux jours de doute et d'amertume. Ils l'associaient spontanément à toutes leurs émotions. Ils y recueillaient du moins ce qu'eux-mêmes y avaient mis de leur âme. René lui demande l'oubli de son mal ; Lamartine trouve en elle une glorieuse démonstration de sa foi ; Victor Hugo, devant les divins spectacles qu'elle étale à ses yeux, sent l'apaisement et la résignation lui entrer dans le cœur. Cette nature consolatrice de l'homme et révélatrice de Dieu, qu'en fait la science contemporaine ? Un mécanisme aveugle et sourd, une succession de phénomènes qui se déterminent les uns les autres, et dont l'étroite contexture ne laisse même aucune échappatoire à notre propre activité. La nature ne manifeste point une raison immanente dont elle serait l'image sensible, une Providence qui aurait tracé le plan de l'univers et qui en assurerait l'ordre. Sans doute elle a des lois ; mais ces lois ne font qu'exprimer les conditions sans lesquelles il n'y aurait pas d'existence possible. Où l'imagination et le sentiment se figuraient un concert harmonieux, la science ne laisse voir que l'équilibre d'éléments hostiles qui ont fini par se faire échec les uns aux autres, un système de forces inconscientes toujours en lutte et dont l'accord apparent naît d'un perpétuel conflit. Non seulement la nature est insensible à nos

souffrances, sourde à nos angoisses, muette à nos questions, mais encore, ne faisant aucune distinction entre le bien et le mal, elle tient école d'immoralité. En vain notre raison et notre cœur voudraient que ce qui est juste fût fort : la nature ne connaît pas ce qui est juste, et toute sa morale, si elle en avait une, consisterait à justifier la force, dont elle étale les triomphes avec une sereine impudeur.

Et nous ne pouvons rien soustraire de nous-mêmes à sa mainmise. Ce temple de paix, de justice, de bonne volonté fraternelle, que nous édifions dans l'idéal, n'est qu'un mirage de notre imagination. Comment échapperions-nous à la nature si nous en faisons partie intégrante, si nous obéissons aux mêmes lois qui la régissent, s'il n'y a vraiment de différence entre nous et les autres êtres que celle d'un organisme plus compliqué ? Mais la supériorité même dont nous nous targuons, à quelles causes en sommes-nous redevables, sinon justement à l'évolution fatale qui s'accomplit dans l'univers en faisant du plus faible la proie, ou, tout au moins, la victime du plus fort ? Et ainsi, cette conception même d'un monde idéal par laquelle nous protestons contre les iniquités et les violences du monde réel, nous n'en sommes devenus capables que grâce à la longue suite des violences et des iniquités par où s'expliquent la conservation et le perfectionnement de notre espèce.

Nous imaginons une morale sublime, mais que la science contredit, mais dont se moque la réalité.

Qu'est-ce que la vie humaine ? Une vaste mêlée dans laquelle les hommes se pressent et se heurtent, ayant leur intérêt pour unique règle. L'ordre superficiel et la paix extérieure sont tant bien que mal garantis ; mais, sans parler de ceux qui se mettent ouvertement en révolte, sans compter tant d'injustices que la loi ne saurait interdire, tant d'autres dont elle se fait la complice, il n'y a pas, au fond, une telle différence entre notre civilisation et la barbarie préhistorique. Si l'univers tout entier nous apparaît comme un immense champ de bataille, nous sommes, nous-mêmes, soumis à cette loi de la concurrence vitale qui ne rend possible le progrès de notre race qu'en la condamnant au plus impitoyable égoïsme.

En vain nous revêtons l'égoïsme de titres trompeurs. Nous l'appelons, dans l'individu, amour de la gloire, ambition généreuse, noble désir d'augmenter son être ; nous l'honorons, dans la communauté domestique, sous le nom d'esprit de famille : nous l'exaltons, dans la communauté nationale, sous celui de patriotisme. Le déguiser est plus facile que s'en affranchir. Quelque forme qu'il prenne et de quelque appellation qu'il se masque, l'égoïsme inspire toute notre activité. Le seul fait de vivre en est déjà l'affirmation, car la place que chacun de nous occupe dans la nature, il n'a pu la prendre qu'en la conquérant sur ses semblables, il ne peut la garder qu'en la défendant contre eux. La Faim et l'Amour, voilà les seuls dieux que serve l'humanité. Et la Faim n'est

que l'instinct de se conserver, et l'Amour n'est que l'instinct de s'agrandir. Bâtissez là-dessus des morales imaginaires; ou bien votre psychologie contredira l'expérience en mettant au fond de la nature humaine un altruisme chimérique, ou bien elle démentira le bon sens en voulant faire du désintéressement une forme supérieure de l'intérêt personnel. Il faut lutter pour vivre, et la lutte pour la vie, qui est la vie même, detruit toute justice et toute vertu. Et nous trouvons une tristesse amère à penser que la société humaine s'accorde avec le régime de l'univers pour sanctionner le droit de la force, et que, si nous avons l'idée d'une morale plus haute, nous ne découvrons ni, autour de nous, un ordre naturel qui l'autorise, ni, en nous, un principe qui l'assure.

Mais ce n'est pas assez que la science nous réduise à la conception d'un monde gouverné par des forces inconscientes, d'une humanité régie par des instincts aveugles. Enthousiaste à ses débuts et comme ivre de sa puissance, elle a renoncé depuis longtemps aux rêves superbes dont elle s'était d'abord bercée. Ni les merveilleux progrès qu'elle a faits en notre siècle, ni ceux-là mêmes, plus merveilleux encore, dont elle peut entrevoir déjà la réalisation, ne l'empêchent de reconnaître des bornes qu'elle ne saurait franchir. C'est en se tenant dans les limites de l'expérience positive qu'elle a etendu son domaine; mais la méthode même à laquelle elle doit un si rapide accroissement, n'assure sa force qu'en dénonçant sa fai-

blesse, car la seule tâche que lui permette cette méthode expérimentale, c'est d'observer et de classer les faits sensibles. La science ne peut s'élever au-dessus des faits qu'en s'égarant, qu'en perdant toute valeur scientifique ; elle n'a de force que quand elle touche la terre. Il lui faut ou bien aboutir à un phénoménisme désespérant, ou bien se renier elle-même en faisant un acte de foi. Elle ne donne satisfaction qu'à une vaine curiosité ; elle répond aux questions vraiment intéressantes par des mots vides et par de creuses formules. Que nous explique-t-elle donc en rapportant telle propriété à telle substance, tel mouvement à telle force ? Elle nous dira bien comment les choses se passent, elle ne peut nous en apprendre le pourquoi ; elle constate les phénomènes, elle n'en rend pas compte.

Et si, quittant le monde visible, nous voulons la consulter sur les mystères du monde moral, si notre conscience inquiète lui demande le sens de la vie, elle répond sans s'émouvoir que la métaphysique n'est point de son domaine, que cela ne la regarde pas ; à l'impatience de connaître qui nous dévore, elle oppose le mur d'airain de l'Inconnaissable. La science, impassible en elle-même, laisse à ceux qui s'en nourrissent un arrière-goût de tristesse incurable. Tristes déjà de savoir ce qu'elle nous a appris, nous le sommes encore d'ignorer ce qu'elle ne peut nous apprendre.

Devant cet Inconnaissable au bord duquel nous

sommes acculés, en face de cet Océan aveugle et sourd qui engloutit notre pensée dans un abîme d'insondables ténèbres, à quel parti l'homme de notre temps peut-il s'arrêter? Quand le positivisme scientifique n'avait pas encore éteint dans l'âme humaine tout rayon de foi, elle se créait un Dieu, un Dieu bon et juste, sur la Providence duquel reposaient sa force, sa joie, sa certitude que l'humanité a un but et la vie une signification. Mais les esprits que la science a façonnés refusent de demander au surnaturel l'explication de la nature, et, incapables de croire, se résignent à ignorer. Il faut vivre pourtant; et si nous pouvons, réprimant nos plus profonds instincts, disons plus, nous diminuant nous-mêmes, interdire à notre entendement toute excursion dans le domaine de la « transcendance », étouffer en nous toute sollicitude d'un au delà sur lequel l'analyse expérimentale n'a point de prise, — ceux qui veulent vivre et non se laisser vivre sont bien forcés de se faire tant bien que mal, sinon une métaphysique de la vie, du moins une règle de conduite.

Deux morales semblent encore possibles, celle du « stoïcien », qui, puisant en soi sa vertu, cherche dans cette vertu même sa récompense, celle de l'« épicurien », qui, mesurant l'existence à la seule chose dont il soit sûr, à la sensation, fait tenir sa philosophie tout entière dans la recherche du plaisir. Mais, si le stoïcien peut trouver en sa vie austère des joies qui la lui fassent aimer, c'est sous la condition de

croire au bien, et cette croyance même suppose toute une métaphysique que la science positive ne peut plus admettre. Quant à être vertueux sans avoir foi dans la vertu, c'est une forme de dilettantisme aussi vaine qu'élégante, un jeu de dupe auquel nous perdons les voluptés du corps, puisque notre vie se règle sur un idéal tout spirituel, sans y gagner celles de l'âme, puisque ce devoir, dont notre existence accepte l'étroite servitude, nous n'y avons même pas foi. Et que nous reste-t-il alors, ne pouvant croire avec ceux qui croient, sinon d'imiter dans leur sagesse ceux pour qui toute morale consiste à jouir le mieux possible de la vie ?

Mais l'épicuréisme lui-même conduit au pessimisme. Le plaisir a toujours eu la douleur pour rançon. Non seulement il en procède, mais encore il y aboutit. La douleur ne suppose avant elle et ne laisse après elle qu'une jouissance négative, celle de ne pas souffrir. Mais le plaisir ne peut naître que de la douleur, et, né de la douleur, il l'engendre par le seul fait de cesser, car, si ne pas souffrir est une jouissance toute négative, ne pas jouir est une souffrance réelle pour celui qui considère le plaisir comme la fin même de notre vie. Voilà donc renversé le principe de l'hédonisme. Il n'est plus la recherche du plaisir, il est la fuite de la douleur ; et l'épicurien conséquent finit par vivre le moins possible pour se dérober autant qu'il peut aux souffrances de la vie. Il y a plus de deux mille ans, florissait un

philosophe de l'école cyrénaïque, nommé Hégésias. Aristippe lui avait appris que le vrai bien est la volupté. Fidèle disciple de son maître, Hégésias chercha ce bien dans lequel il voyait la fin unique de l'homme. Mais il ne parvint pas à l'atteindre, et, ne pouvant ni découvrir un autre sens à la vie, ni trouver un plaisir qui ne se résolût pas en douleur, il conclut au néant de l'existence, et, partant, au suicide. On l'appelait l'Orateur de la mort.

Si la morale du plaisir avait de pareilles conséquences lorsque notre race, s'éveillant à la vie, était encore dans toute la vigueur de sa première jeunesse, comment s'étonner que, deux mille ans après, deux mille ans d'efforts, de labeur, d'inquiétudes, sur le déclin de notre siècle, dans une génération usée par l'analyse et pour qui l'acuité maladive de ses nerfs fait du plaisir même une douleur, elle aboutisse à ce mépris de la vie que respire dans toute son atmosphère l'âme contemporaine ?

Certes, il ne faudrait pas juger notre société par notre littérature. Œuvre de quelques-uns, notre littérature ne s'adresse qu'à bien peu. Le pessimisme, ce pessimisme qui en est l'esprit même, n'a répandu sa contagion que dans une élite intellectuelle. Il suppose au moins le loisir de la réflexion et l'aptitude à réfléchir. Quiconque ne réfléchit pas est un optimiste inconscient, car il n'y a point d'instinct plus naturel à notre être que l'amour de l'existence, et tous ceux qui vivent sans philosopher, même

les plus misérables, trouvent l'existence bonne.

> . . . . . . Qu'on me rende impotent,
> Cul-de-jatte, goutteux, manchot, pourvu qu'en somme
> Je vive, c'est assez, je suis plus que content.

Même en se plaignant de leur vie, ils n'accusent pas la vie ; ils continuent à vivre, soutenus par un invincible espoir, par cet optimisme instinctif dont l'analyse n'a pas tari chez eux la réconfortante vertu.

Faut-il penser que la réflexion conduise forcément au pessimisme ? Non, sans doute ; mais comment ne pas croire que ce pessimisme, si profondément empreint dans toute notre littérature contemporaine, n'ait, outre les causes générales qu'on peut y assigner, des causes particulières à ceux dont elle est l'œuvre, des causes que nous devons chercher soit dans un exercice abusif de leur activité cérébrale, soit dans les dispositions mêmes et les aptitudes qui en ont fait des « artistes » ?

En notre époque d'universelle décomposition, l'homme qui vit par la pensée est fatalement condamné au surmenage intellectuel. Aucune discipline pour l'esprit ni pour la conscience ; point de principe que la critique n'ait miné ; point de philosophie qui puisse nous offrir un asile sûr et durable. Toutes les doctrines traditionnelles de la vieille humanité se sont dissoutes, et c'est la poussière de leurs débris que nous aspirons dans l'air. Il faut que chacun de nous se fasse à lui-même une morale, une

politique, une philosophie de l'existence et du monde, que, reprenant pour son compte particulier tout le travail intellectuel du siècle, il s'évertue à chercher une synthèse capable d'accorder entre elles les plus flagrantes antinomies pour satisfaire à la fois les besoins de son cœur et les exigences de sa raison. Ce labeur, d'autant plus pénible qu'il nous révèle à chaque pas une désolante impuissance, trouble finalement l'équilibre de nos facultés. L'intelligence ne s'exerce avec un tel excès qu'au détriment de cette harmonie intérieure qui est la santé même; quand le cerveau consomme pour son activité propre toute la sève vitale, à son hypertrophie correspond fatalement une atrophie générale des autres organes, et, par suite, l'affaiblissement de la volonté. Mais la volonté ne peut dépérir sans que les ressorts mêmes de la vie se brisent. Celui qui perd la force de vouloir, perd du même coup la force de vivre, et, dès lors, le pessimisme en a fait sa proie.

L'écrivain n'est pas toujours doublé d'un philosophe. Parmi les artistes les plus distingués de notre temps, un grand nombre se préoccupent non pas tant des problèmes que l'existence nous pose, mais surtout des formes multiples sous lesquelles nous la voyons se manifester. Leurs œuvres, à ceux-là mêmes, n'en sont pas moins toutes pénétrées de pessimisme. Faut-il croire que, comme un d'eux l'écrit, l'art sincère soit foncièrement triste ? Parler ainsi, c'est affirmer tout d'abord son pessimisme en attribuant

la tristesse de l'art à celle de la vie, que l'art sincère doit représenter ; ce n'est point expliquer à ceux que le spectacle de la vie n'a pas rendus pessimistes comment cette vie, qui leur semble assez bonne, en somme, quand ils la voient se dérouler autour d'eux, leur laisse, dès que l'art la leur a transcrite, une telle impression de misère et de souffrance.

Peut-être faut-il mettre en cause les exigences mêmes auxquelles l'œuvre d'art est tenue de se soumettre. A quelque fidélité que prétende le réaliste, il doit laisser de côté ce qu'il y a d'insignifiant pour nous dans la condition des autres et qui souvent en a fait pour eux le bonheur, exclure de son œuvre la meilleure partie de l'existence en négligeant ce train ordinaire d'affections ou d'événements dans lequel tant d'hommes se sentent heureux. Condamnée à représenter la vie soit comme une chose grotesque, soit comme une chose tragique, l'œuvre d'art est, en vertu même de ses procédés, essentiellement pessimiste, et non pas moins quand elle nous fait rire que quand elle nous fait pleurer. Le réalisme le plus hardi n'a point osé s'en tenir à la médiocrité journalière des choses communes, à cette région moyenne dans laquelle se passe l'existence de presque tous les hommes sans qu'ils croient avoir à s'en plaindre ; ou bien, s'il s'y est pour une fois hasardé, cette existence où ceux qui la mènent ont trouvé leur bonheur, nous a paru, n'ayant pour nous aucun intérêt, d'une vulgarité morne et d'une écœurante platitude.

Mais d'ailleurs ce ne sont pas seulement les conditions inhérentes à l'œuvre d'art en soi, c'est encore et surtout le tempérament de l'artiste et sa nature propre qui nous expliquent le pessimisme de la littérature contemporaine. Ceux mêmes de nos écrivains qui prétendaient à l'impassibilité, se sont mis tout entiers dans leurs livres. Ils eurent beau s'interdire toute marque d'émotion, tout indice de sympathie, tout geste de style qui pût les trahir; ils eurent beau appliquer toute leur force à ne rien laisser paraître qui entachât leurs œuvres de subjectivisme: même en dérobant leur personne, ils ne purent s'y dérober. On n'écrit qu'avec ses nerfs et son sang, on ne représente que sa vision propre du monde. Il n'y a pas d'art purement objectif : toute œuvre artistique suppose deux termes, la nature et l'homme, et l'art objectif, supprimant l'homme, se réduirait à la nature. Aussi bien, ce qui fait l'artiste, c'est justement qu'il perçoit et qu'il sent avec une vivacité toute particulière ; et, plus est vive l'impression dont l'affectent les choses, moins il est capable de cette neutralité que voudrait lui imposer un objectivisme chimérique.

Or, n'est-ce pas à l'extrême sensibilité des artistes que nous devons attribuer dans une large mesure le pessimisme dont témoignent leurs œuvres ? Qu'elle s'applique au monde extérieur ou à celui des âmes, sa délicatesse même la rend douloureuse. Sans doute il semble au premier abord que le pouvoir de jouir

soit nécessairement égal à celui de souffrir, et que, par conséquent, une sensibilité des nerfs exceptionnelle, avec des souffrances plus vives, comporte aussi de plus vives jouissances qui font au moins compensation. Mais n'oublions pas que toutes les impressions portées à l'extrême nous affectent péniblement; celles qui nous sont le plus agréables, ne peuvent dépasser un certain degré de vivacité sans tourner à la douleur, et, plus elles le dépassent, plus cette douleur s'irrite. Si donc les artistes se distinguent du commun des hommes par une nervosité plus fine et plus excitable, non seulement les sensations de peine sont chez eux plus aiguës, mais encore les sensations de plaisir, celles qu'éprouve comme telles un appareil nerveux d'impressionnabilité moyenne, doivent faire sur leurs nerfs l'effet d'une souffrance.

Et ne voyons-nous pas que les plus heureux, les plus riants spectacles, ceux qui, vus dans la nature, égaient notre esprit et réjouissent notre imagination, nous procurent souvent, traduits par la plume ou par le pinceau, une impression de tristesse contre laquelle nous ne pouvons nous défendre? Cette tristesse, qui n'est pas dans les choses mêmes, il faut qu'elle soit dans l'âme de l'artiste, pour lequel son irritabilité maladive fait de tout frisson une douleur. Si l'artiste incline d'instinct au pessimisme, c'est que, souffrant davantage de ce qui fait souffrir les autres, il souffre encore de ce qui les fait jouir. Les Goncourt

s'appelaient « des vibrants d'une manière supérieure, blessés à la moindre impression, sans enveloppe, saignants ». N'est-ce pas là, plus ou moins, l'état de tous nos artistes contemporains, et Flaubert lui-même, le maître soi-disant impassible, ne se compare-t-il pas à un « écorché » ?

Des trois formes sous lesquelles se présente la littérature contemporaine, le théâtre répugne à l'expression du pessimisme tel que nous l'avons entendu, de ce pessimisme qui consiste dans le dégoût de l'existence considérée comme un mal, et, par suite, de tous les mouvements qui nous la font sentir. Non seulement le théâtre est, de tous les genres littéraires, celui dans lequel la personnalité de l'artiste s'accuse le moins, mais encore et sa nature propre et les conditions extérieures où elle l'assujettit, le rendent particulièrement inhabile à exprimer un état d'âme dont la rigoureuse traduction serait une immobilité taciturne. Il y a répugnance intime entre le pessimisme, qui abolit l'action, qui condamne la vie, et l'essence même d'un genre fait pour donner de la vie une image directe, d'un genre où tout est action, la parole elle-même. Aussi bien la vocation théâtrale suppose par soi le goût de l'action et de la vie. Il n'y a pas, il ne saurait y avoir d'auteur dramatique foncièrement pessimiste.

La seule forme de pessimisme qui s'approprie au théâtre, c'est la misanthropie ; ce n'est pas l'ennui de vivre, c'est la haine et le mépris de l'humanité. Or,

cette misanthropie ne s'est jamais étalée sur la scène avec autant de cynisme qu'à notre époque. Les jeunes auteurs, qui, partis en guerre contre les conventions scéniques, ont pris pour tâche de ramener le théâtre à la vérité, ne veulent voir cette vérité que dans le mal, et traitent comme des conventions surannées, non seulement, pour la structure de leurs pièces, les exigences techniques auxquelles nos dramaturges s'étaient jusqu'à présent soumis, mais encore, dans la peinture de leurs personnages, tout sentiment qui nous montre de l'homme autre chose que ses pires bassesses.

S'il ne faut pas chercher au théâtre cette tristesse par laquelle se manifeste le dégoût d'agir et d'être, la poésie semble, vu ce qu'elle a d'essentiellement intime, plus propre que tout autre genre à en recevoir comme à en communiquer l'impression. Et, de fait, presque tous nos poètes contemporains sont profondément atteints de pessimisme. Leconte de Lisle, d'un bout à l'autre de son œuvre, exprime le néant de toute chose. L'univers se montre à lui comme la perpétuelle et toujours changeante illusion de phénomènes qu'aucune substance ne soutient, et la vie humaine soit, en elle-même, comme le rêve d'un rêve, soit, en son activité vide, comme l'insupportable trouble du repos sacré. Il n'y a qu'une idée, une seule, dans tout Baudelaire, c'est que la nature, en nous ou hors de nous, a pour essence le mal. A cette idée, qui est le fond même du christianisme, joignons ce

qui, chez ce maniaque de la dépravation, en corrompt le caractère chrétien, c'est-à-dire les raffinements d'une nervosité morbide, les excès et les dégoûts du libertinage, nous aurons le secret de ce pessimisme éminemment malsain, dont les subtils miasmes ont empoisonné toute une partie de notre jeunesse.

Mais Baudelaire et Leconte de Lisle sont déjà pour nous des ancêtres. Après eux, voici les Parnassiens, chez qui le souci exclusif des mots et des rythmes peut bien, après tout, s'expliquer par un nihilisme plus ou moins conscient. Ceux qui désespèrent d'atteindre jamais à quelque chose de réel n'ont plus que la préoccupation de la forme. Ils suppriment toute matière dans l'art comme toute substance dans l'univers.

Des poètes formés à l'école du Parnasse, les deux plus illustres, François Coppée et Sully Prudhomme, qui ne tardèrent pas à en répudier le vain mécanisme, ont dit toutes les tristesses de l'âme moderne. Laissons même de côté le premier : Coppée n'applique guère sa délicate observation qu'à des scènes tout épisodiques, à des détails ; il n'a jamais embrassé d'un coup d'œil l'ensemble de la vie. Mais Sully Prudhomme, avec son infinie mansuétude, est peut-être plus foncièrement pessimiste que Leconte de Lisle lui-même. La raison et le sentiment s'accordent en lui pour le mener au pessimisme. C'est le mal universel que chante ce doux résigné. Il enseigne que la science est impuissante, que la justice n'a de place ni sur la

terre ni dans le ciel, que notre seule félicité se réduit à la douleur. Sans doute, sa philosophie a pour aboutissement final le triomphe du cœur sur la raison : dans le cœur réside la vraie félicité, la vraie justice, et même la vraie science, car « c'est à force d'aimer qu'on trouve ». Mais cet amour par lequel il veut résoudre toutes les énigmes et dans lequel il croit concilier toutes les contradictions, Sully Prudhomme, tout en lui demandant le bonheur, le peint comme une souffrance. L'amour est l'invisible tisseur des liens qui nous serrent et nous meurtrissent. Un trait d'or frémissant unit notre âme au soleil, de longs fils soyeux l'unissent aux étoiles, et il suffit d'un sourire pour faire la chaîne de nos yeux : le cœur aimant est ainsi comme attaché aux choses, aux êtres qu'il aime ; et le moindre souffle, ébranlant ces frêles et douloureux liens par lesquels nous y tenons, tire nos fibres et les fait saigner. Aimer veut dire souffrir, et la tendresse qu'on a dans l'âme est une tendresse où tremblent toutes les douleurs.

Parmi les poètes que ces dix ou quinze dernières années nous ont fait connaître, il n'y en a guère dont l'inspiration ne soit pessimiste. Nommons au moins Jean Lahor et Edmond Haraucourt.

Le premier a pour maître direct Leconte de Lisle. Ce n'est pas un misanthrope et ce n'est pas non plus un révolté. Que l'illusion seule fasse la beauté des choses, il n'en goûte pas moins les belles apparences qui se déroulent à ses yeux. Il voit passer devant lui

les vagues fugitives que, sur l'océan de la vie, la plus légère haleine fait pour un instant monter à la surface, et, sachant bien que cette surface lui ment, il en aime encore les mensonges. Mais s'il bénit l'existence, c'est en aspirant à ne plus être. Il voudrait éprouver la vague douceur de se fondre dans l'univers, remonter de la vie consciente au pur instinct, dépouiller l'affreuse misère des déterminations individuelles pour rentrer à jamais dans l'unité indéterminée, dans le vaste sein aveugle du monde, pour absorber et dissoudre sa propre âme dans la grande âme divine. Il dit le rêve de l'existence, et il dit aussi la gloire du néant ; et, las d'avoir vécu, d'avoir ri comme d'avoir pleuré, il demande au Père universel de lui faire trêve, au grand Tout de s'ouvrir à lui, de verser à ses membres recrus

Le calme bienheureux de la passivité.

Edmond Haraucourt publiait tout jeune encore, il y a cinq ou six ans, son beau recueil de l'*Ame nue*, où domine la note pessimiste. Chez cet esprit vigoureux et sincère, mais qui ne semble pas avoir encore trouvé son assiette définitive, le pessimisme prenait un tour dramatique parce qu'il avait pour cause le conflit de l'esprit moderne avec une éducation chrétienne, la lutte de la science avec la foi, ou, si l'on préfère, de l'esprit avec le sentiment. Après avoir chanté, lui aussi, comme Leconte de Lisle ou Jean Lahor, le dégoût d'exister, l'horreur de sentir, le

désespoir d'être un homme, après avoir soupiré vers je ne sais quel retour à l'animalité primitive, à l'inconscience de nos plus lointains ancêtres, il s'est, depuis, laissé reprendre par cet esprit de religiosité plus ou moins catholique dont l'*Ame nue* offrait déjà maintes traces. Mais son *Mystère de la Passion* n'est qu'un drame biblique, tandis que l'*Ame nue* était le drame de sa propre âme.

C'est surtout parmi les romanciers qu'il faut chercher les maîtres de notre génération contemporaine. Le positivisme scientifique n'a pas encore tué la poésie, mais il semble que notre temps ne la considère plus que comme un jeu puéril. De fait, tous les poètes dont les débuts avaient marqué dans ces dernières années, ne sont plus connus que comme prosateurs. M. Paul Bourget, M. Anatole France, M. de Maupassant, ont tous débuté par la poésie; mais M. de Maupassant est pour nous l'auteur de *Pierre et Jean* ou de *Fort comme la Mort*, et non de ce recueil, déjà ancien, qu'il intitulait bravement *Des vers;* M. France, par son *Crime de Silvestre Bonnard* et par sa *Thaïs*, a fait presque tort à ses *Noces Corinthiennes*, et les délicats enfin sont seuls à se rappeler *Édel* ou les *Aveux* de M. Bourget après son *André Cornélis* et son *Disciple*.

Ne prenons, parmi nos romanciers, que ceux de la jeune génération. Laissons de côté Flaubert, si profonde qu'ait été sa trace dans l'histoire du roman contemporain: il y a peut-être en son fait plus de

misanthropie que de véritable pessimisme, et, comme sa misanthropie elle-même n'est guère autre chose que la haine de l'artiste pour le bourgeois, son pessimisme s'explique en grande partie par le tourment de la forme, de l'expression parfaite, unique, absolue, à la poursuite de laquelle il s'épuisait et se consumait, par ce que lui-même appelle les affres du style ; mais enfin l'auteur de *Madame Bovary* n'en laisse pas moins deviner dans tous ses romans, sans s'y départir jamais de l' « impersonnalité » où il se contraint, cet écœurement et ce désespoir dont sa correspondance nous donne à chaque page l'expression directe et personnelle. Laissons de côté Zola lui-même, dont le génie massif et brutal a opprimé notre génération : ce que Zola montre dans toute son œuvre, c'est l'instinct aveugle, l'appétit incoercible, l'irrémédiable bestialité de notre nature ; et de là ce pessimisme, non pas frémissant et révolté comme chez certains, non pas doux et attendri comme chez d'autres, mais lourd, morne, accablé, le pessimisme d'un homme qui se sent livré tout entier par son tempérament, par son animalité foncière, à la domination des forces obscures et fatales que l'univers fait peser sur lui.

Si nous arrivons tout de suite à nos jeunes romanciers, à ceux que ces dix dernières années nous ont fait connaître, les plus célèbres, M. de Maupassant, M. Pierre Loti et M. Paul Bourget, nous présentent chacun une forme spéciale de ce pessimisme qu'ex-

prime sous toutes les formes la littérature contemporaine. Il sera peut-être intéressant de le caractériser chez trois écrivains si dissemblables entre eux que, les réunissant ici comme « pessimistes », je dois aussitôt, même comme tels, les marquer chacun de traits distincts et tout individuels.

Ce qui frappe au premier abord en M. de Maupassant, c'est l'ardeur d'une sensualité avide et vivace. Le recueil de vers par lequel il débuta n'a d'autre thème que l'amour physique : ce sont, d'un bout à l'autre, élans furieux et puissantes étreintes. Cependant cette fièvre des sens laisse déjà paraître tout au fond du cœur je ne sais quel germe de tristesse. Dans le présent il envie aux bêtes une inconscience qui les garantit de toute inquiétude ; pour plus tard il prévoit l'incapacité de jouir que l'âge doit amener. L' « Aïeul » aux derniers moments duquel il assiste, regrette en mourant la force de l'amour, et *la Dernière escapade* est celle de deux vieillards qui, retrouvant les souvenirs de leur jeunesse, gémissent de n'en pas retrouver aussi l'ardeur.

Tel il se révélait dès lors, tel il est resté, le chantre des impétueux désirs et des effervescences fécondes. Il sent frissonner dans la nature entière un immense prurit de sève, et toute son œuvre vibre de ce frisson. L'ivresse charnelle semble être l'habitude de son tempérament, et ce tempérament même lui inspire comme philosophie un naturalisme superbe-

ment cru qui se complaît dans l'exaltation de la matière et dans la glorification des sens. Tout ce que les sens ne peuvent saisir, il l'ignore, il ne veut pas le connaître. L'idéal, pour lui, ce ne saurait être qu'une pleine jouissance des réalités, et la morale, à ses yeux, consiste dans une sage hygiène qui conserve nos organes en bon état pour nous faire jouir de la vie. La divinité qu'il sert, c'est la Vénus de Syracuse, cette « femelle de marbre » dont une photographie l'enflamma d'amour. La Vénus de Syracuse est une femme, mais elle est aussi un symbole, celui de la beauté puissante, saine, simple, que ne gâte aucune sollicitation de l'esprit, aucun mysticisme énervant, aucune velléité d'un insaisissable au delà. Comparez la Vénus de Syracuse avec la Vénus de Milo. L'une n'a pas de tête et l'autre n'a pas de bras. La Vénus de Syracuse n'a pas de tête? le symbole en est plus complet. La Vénus de Milo, elle, n'a pas de bras : mieux vaudrait qu'elle n'eût pas de tête, car ce que nous demandons à la femme, ce n'est point sa pensée, ce sont ses embrassements.

La sensation, voilà ce qu'exprime tout d'abord avec une fougue brutale M. de Maupassant. Mais ce sensualisme dont s'inspire son œuvre renferme en soi le « je ne sais quoi d'amer » qui corrompt à leur source nos jouissances. La chair est faible : trop vif ou trop prolongé, le plaisir tourne à la souffrance, à la maladie, et la capacité même de jouir est étroitement bornée. « Il m'eût fallu, dit M. de Maupassant,

la vitalité d'une race entière, car je porte en moi tous les appétits. » Bien plus, la lassitude nous vient sans que nous ayons jamais été pleinement assouvis. Il nous faudrait des sensations toujours nouvelles, et nous tournons perpétuellement dans le même cercle. De là l'ennui de vivre. L'existence est d'une intolérable uniformité pour ceux qui n'y cherchent que des sensations. Nul n'a rendu avec plus de force que M. de Maupassant lui-même, « la haine des plaisirs jamais renouvelés », et, d'une manière générale, l'écœurement abominable des mêmes actions qui se répètent sans cesse, le dégoût du visage humain toujours pareil, des sites tous copiés les uns sur les autres. Et voilà ce sensuel éprouvant à certains jours « l'horreur de ce qui est » jusqu'à désirer la mort.

Mais peut-être y a-t-il, bien loin dans le monde, par delà les montagnes et les mers, des hommes qui ne sont pas semblables à tous les hommes, des paysages qui ne sont pas semblables à tous les paysages, des plaisirs qui ne sont pas semblables à ceux dont il est si las. « Oh ! fuir ! partir ! Une gare, un port, un train qui siffle et crache son premier jet de vapeur ! un grand navire qui s'en va là-bas à l'horizon vers des pays nouveaux ! Qui peut voir cela sans frémir d'envie, sans sentir s'éveiller dans son âme le frissonnant désir des longs voyages ? » Hélas ! c'est en allant bien loin qu'on comprend comme tout est proche, et court, et vide, c'est en parcourant la

terre qu'on voit bien comme elle est petite et sans cesse pareille à elle-même. Et alors, quand on a exploré tout le domaine des satisfactions possibles, « on demeure atterré devant le néant du bonheur, devant la monotonie et la pauvreté des jouissances terrestres. »

C'est que la sensation ne répond qu'à notre nature physique, et, quoi que nous fassions, il y a en nous autre chose, mieux ou pis, qu'un animal. Quand notre corps de bête s'est grisé de toutes les ivresses que peut lui procurer la vie, quand il retombe, lassé, sur la terre d'où il sort et dans laquelle il doit rentrer un jour, alors la pensée se lève, inquiète, alors on entend en soi je ne sais quelle voix douloureuse, la voix « qui crie sans fin dans notre âme, qui nous reproche tout ce que nous avons fait et tout ce que nous n'avons pas fait, la voix des vagues remords, des regrets sans retour, des jours finis, des choses disparues ». Et le sensualisme aboutit au pessimisme, au nihilisme suprême. On voudrait jouir à la façon des animaux; on voudrait « ne pas penser », « vivre comme une brute », retourner à la matière. Le sensualisme a pour terme le désir de « ne plus sentir ».

M. de Maupassant ne parle pas souvent de lui-même; mais avions-nous besoin des confidences qu'il nous fait çà et là, dans *Au soleil*, dans *Sur l'eau*, pour connaître le secret de la tristesse implacable que dégage tout entière l'œuvre de ce gai con-

teur? Jamais dans ses romans et dans ses nouvelles il ne se met lui-même en scène; jamais il n'intervient, fût-ce par un mot, par un signe, pour nous exprimer sa pensée intime sur les personnages qu'il anime si fortement, sur la vie, dont il nous donne une représentation si précise et si directe. Qu'importe ? Dans ses contes les plus joyeux en apparence, nous sentons une ironie latente, une morosité foncière, et, jusque sous la gaudriole elle-même, un arrière-goût d'amertume.

Il exprime à sa manière la désespérance profonde du sensualisme, et non seulement dans *Fort comme la Mort* ou dans *Notre Cœur*, mais encore dans *Bel Ami*. Il l'exprimait déjà quand il ne montrait chez l'homme que les fatalités du tempérament, et il l'exprime toujours, il l'exprime avec plus de force encore peut-être, dans ses derniers romans, où il semble n'être devenu « psychologue » que pour réduire en définitive la psychologie à la physiologie, ou, du moins, pour soumettre les puissances intellectuelles et morales de notre nature au despotisme aveugle de la sensation. Point de détours chez lui, point d'arguties, rien de captieux ; il ne veut pas nous convaincre, il ne discute pas avec nous, il ne donne aucune prise à l'objection, — et nous restons accablés dans notre optimisme natif comme d'un coup de massue.

S'il faut deviner M. de Maupassant derrière les acteurs qu'il met en scène, il n'y a guère qu'un seul personnage dans l'œuvre de M. Pierre Loti, et ce

personnage, c'est lui-même, qui d'un bout à l'autre y prend le lecteur pour confident de son incurable mal. Le mal de Loti, le mal dont il ne cesse de se plaindre et qui donne à ses plus exquises pages leur saveur de pénétrante tristesse, quel est-il donc? Une variété de pessimisme spécialement appropriée à cette nature de rêveur mélancolique, chez lequel une imagination extraordinairement aiguë multiplie et redouble les souffrances d'une sensibilité toujours frémissante.

Le pessimisme systématique a pour aboutissement naturel le désir du non-être. Ce qui fait de Loti un pessimiste d'une espèce particulière, c'est que son trait le plus caractéristique est la peur du néant, l'horreur de ce grand trou, comme il dit, de cette fosse béante qui tôt ou tard doit nous engloutir. Mais peut-être ces deux formes de pessimisme dérivent-elles au fond d'un principe commun. La première, en partie, et la seconde entièrement s'expliquent par la tendance intime de notre nature à la durée. Cette durée, cette fixité, les uns se la promettent après ce que nous appelons la mort, et cherchent à oublier les accidents de l'existence terrestre en absorbant leur esprit dans la pensée du néant immense et définitif au sein duquel tout accident expire; mais d'autres, plus sensibles à la vie, se lamentent que tout y passe, et, à chaque soleil qui disparaît, à chaque feuille qui tombe, pleurent sur la fuite irrévocable des choses.

Rien ne dure ici-bas. C'est la plainte éternelle de Loti. Encore tout enfant, il monte un dimanche l'escalier de la maison paternelle au retour du « temple », et, voyant un rayon de lumière qui passe par les contrevents à demi fermés, et qui s'allonge d'une manière bizarre sur la blancheur d'un mur, il se sent saisi par une impression tout à fait nouvelle, où entre déjà « la notion infuse de la brièveté des étés de la vie ». Rien ne dure : cette navrante pensée hante sans cesse son esprit. Parfois il se prend à écouter autour de lui l'écoulement inexorable des heures, il entend battre une grande horloge mystérieuse de l'éternité, et il sent le temps s'envoler, filer, filer, avec une vitesse qui tombe dans le vide...

Rien ne dure, refrain lamentable ! Et, si Loti écrit, ce n'est que pour lutter contre la fragilité des choses, contre sa propre fragilité, en fixant des images fugitives. S'il crie son mal au passant, c'est pour appeler à lui les sympathies des inconnus les plus lointains, avec une angoisse toujours croissante à mesure qu'il voit de plus près le néant.

Cette pensée lui gâte la vie, lui gâte la seule chose que la vie ait de bonne, l'amour. A peine aime-t-il, à peine est-il aimé quelque part, qu'il songe déjà aux souffrances de l'inévitable séparation. Il se mêle à son amour « je ne sais quoi d'étrange et de mortel, une préoccupation de l'au-delà, une angoisse, une inquiétude de voir tout finir ». Il s'y mêle encore l'amère prévision que, parti bientôt pour un nouveau

pays, il deviendra un autre moi, avec des sens différents, et oubliera, hélas! ce qu'il avait ailleurs aimé. Or, qu'est-ce que l'oubli, sinon une forme de ce néant qui nous absorbe peu à peu dans son abîme?

Le pessimisme de Loti se réduirait donc à l'effroi de la mort. Mais quoi? Aime-t-il tant la vie pour avoir de la mort une telle horreur? La vie, qui peut en sentir plus profondément l'inanité? Victime de son imagination, il ne trouve jamais la réalité égale au songe qu'il avait fait. Agé de dix ans à peine, après une journée d'amusement avec la petite Jeanne, une journée dont il s'était promis à l'avance tant de joie, il conclut en lui-même à ce mortel « ce n'est que ça ! » qui devint dans la suite une de ses plus habituelles réflexions et qu'il aurait aussi bien pu prendre pour devise. Le monde, « qu'il croit d'abord si immense et si plein d'étonnements charmeurs », se décolore et se rétrécit à mesure qu'il le parcourt. Prince et magicien dans le domaine du rêve, c'est ainsi que lui-même s'appelle, il ne l'est que pour son propre malheur, pour ne jamais accomplir ses rêves, même en les réalisant. Et cette imagination qui l'empêche de goûter la vie, lui rend sans cesse présent le spectre de la mort. « Le palmier croîtra, le corail s'étendra, mais l'homme périra. » Loti sait que rien ne dure, et la pensée de la poussière finale est pour lui une véritable oppression. « Dans vingt ans, dans dix ans peut-être, où serons-nous? » Il

assiste à un Pardon breton, et sur la gaieté de cette fête il sent peser l'universelle menace de mourir. Il sort de l'église où Petit-Pierre, le fils de son frère Yves, vient d'être baptisé, et à quoi songe-t-il? Il songe qu'un temps n'est pas loin où Petit-Pierre dormira dans son tombeau, sur lequel les digitales fleuriront au beau soleil des étés; il songe que nous passerons tous, et ce que nous avons aimé avec nous-mêmes, et toutes les choses de cette terre, — et une mélancolie profonde le prend au cœur en ce jour de joie.

Mais ce qui tourmente Loti plus encore que la pensée de l'éternel et définitif sommeil, c'est celle de la tombe qui se creuse peu à peu dans notre vie à mesure que nous y avançons. La mort en elle-même ne lui fait pas tant peur, et, quand Aziyadé lui demande s'il veut se jeter dans la mer avec elle: « Moi, répond-il, je le veux bien, partons tout de suite, ce sera fini après ». Qu'est-ce donc qui sera fini? La tristesse de vivre au jour le jour, de sentir le temps s'écouler, d'être impuissant à rien lui reprendre de ce qu'il a dévoré, à rien lui soustraire de ce qu'il dévore déjà. Ce n'est pas tant la mort que craint Loti, ce sont les morts partielles de chaque heure qui passe, qui périt. Un sentiment intense, profond, continu, de ces mille et mille morts dont la vie est faite, voilà le mal de Loti.

Il n'est encore qu'un enfant lorsqu'on lui lit l'histoire d'un petit garçon très coupable qui, ayant

quitté sa famille et son pays, revient visiter seul la maison paternelle après de longues années pendant lesquelles tous ses parents sont morts, et, dans le jardin abandonné, retrouve, en se baissant vers la terre humide, parmi les feuilles d'automne, une perle bleue qui était restée là depuis le temps où il venait s'y amuser avec sa sœur. Loti eut à ce moment « la conception de la fin languissante des existences et des choses, de l'immense *effeuillement* de tout ». Cette conception, une fois entrée dans son esprit, n'en sort plus, elle ne lui laisse savourer aucun plaisir, elle se mêle aux ivresses de la vie, elle donne à toute son œuvre je ne sais quel goût de ce néant qui nous envahit d'heure en heure, lambeau par lambeau, elle y fait passer d'un bout à l'autre comme le frisson de ce souffle glacé qui détache une à une les feuilles de notre vie.

Chez M. Paul Bourget, le pessimisme est surtout d'ordre intellectuel. Il faut chercher le trait caractéristique de ce psychologue dans sa merveilleuse aptitude à comprendre les sentiments et les états d'esprit les plus divers, à les comprendre si bien qu'ils lui deviennent personnels. Retraçant au début la maladie morale de sa génération, il se l'est ainsi inoculée sous toutes ses formes. Dans la dernière pièce de la *Vie inquiète*, qu'il adresse à Leconte de Lisle, prêtre du bouddhisme, — en admirant, en enviant peut-être les âmes sereines qui peuvent s'abstraire de ce monde odieux et trouver

la paix dans l'oubli, il leur oppose ceux qui n'ont pas le courage de fuir leur siècle, ceux que leur siècle possède et qu'il force à vivre de sa vie anxieuse. M. Paul Bourget a été par excellence l'homme de ce temps, et il en a vécu la multiple vie. Ses *Essais de psychologie contemporaine* témoignent d'une sympathie intime pour les états d'âme qu'il y décrit ; et l'extraordinaire complication que ces états d'âme supposent chez celui qui se les est tous assimilés, a justement son unité intrinsèque dans le pessimisme, auquel tous finissent par aboutir.

M. Bourget s'est défendu plus d'une fois d'être pessimiste. Mais, si la thèse de ses *Essais* est, comme il le dit lui-même, « que les états de l'âme particuliers à une génération nouvelle se trouvent enveloppés en germe dans les théories et les rêves de la génération précédente », ce sont bien ses propres « façons de goûter la vie » qu'il analyse dans les dix écrivains dont il a le plus subi l'ascendant; et si, d'autre part, toutes les œuvres passées en revue au cours de ces essais dégagent, pour citer les termes de sa préface, « une même influence douloureuse, une influence profondément, continûment pessimiste », par quelle étrange inconséquence peut-il nier son propre pessimisme? Ce pessimisme, il lui vient par Taine de l'esprit scientifique qui abolit en nous la croyance, non pas au divin seulement, mais au bien lui-même et à toute moralité, il lui vient par Stendhal de l'esprit cosmopolite qui dissipe

la vie humaine au vent d'une curiosité stérile et bientôt lassée, il lui vient par Renan du dilettantisme qui nous fait payer le plaisir de tout comprendre par l'intime souffrance de nous sentir impuissants à rien affirmer.

Aussi bien, son pessimisme ne dérive pas seulement des influences qu'il a subies. Cet esprit d'analyse que l'auteur des *Essais* possède à un si haut degré, engendre fatalement, en vertu de son exercice même, la tristesse intellectuelle. Toute foi est une synthèse, et l'analyse conduit au scepticisme. Or, M. Bourget n'est pas de ces intelligences qui jouissent de leurs doutes.

Il y a dans ses romans un personnage caractéristique entre tous, dont il varie le type sous des noms divers, mais qui est toujours, quelque nom qu'il porte, une victime de l'analyse. C'est le Vernante de *Madame Bressuire*, le Querne de *Crime d'Amour*, le Larcher de *Mensonges*, le Greslou du *Disciple.*

Vernante est incapable d'agir parce qu'il épuise toute sa sève dans une attention perpétuelle à observer ce qui se passe en lui. Il croit aimer, il devine qu'on l'aime ; mais, quand un mot de lui suffirait en effet pour qu'Ève-Rose lui accordât sa main, quand il n'aurait qu'à s'abandonner, voilà sa manie d'analyse qui le reprend, — et il part, comprenant, dans la détresse de son âme, qu'il est décidément impropre à l'amour. « Ce pauvre garçon, dit Ève-Rose, qui le

connaît bien, avait donné ce que son âme usée pouvait donner de meilleur, sa rêverie. »

Armand de Querne ne croit plus à aucune femme, et comment aimer sans croire? Il éprouve tous les tourments de l'amour, et jamais cette extase de l'âme après laquelle il soupire. Hélène n'a d'autre désir que de le rendre heureux; mais un scepticisme cuisant a flétri, chez lui toute candeur et toute foi. Les émotions se dessèchent en traversant son cerveau pour arriver à son cœur. Toujours inquiet, toujours ombrageux, Armand ne sait que faire souffrir Hélène en se torturant lui-même à plaisir.

Claude Larcher prétend que l'artiste doit compliquer le plus possible son moi, ressentir, en se dédoublant afin de les observer à l'aise, toutes les passions dont peut vibrer l'homme. Et pourquoi? Pour ajouter une belle page à la littérature de son temps. Mais il n'est même plus capable d'écrire; l'analyse a consumé chez lui toute force de production. C'est encore l'analyse qui a dissous son idéalisme natif; il aspire sans cesse, nous dit-on, à la simplicité de la foi, et, sans cesse, le goût des complexités intellectuelles ou sentimentales lui montre dans n'importe quelle foi une sorte de mutilation. C'est enfin l'analyse qui lui a fait perdre toute énergie morale. Après sa conversation avec l'abbé Taconet, un immense dégoût s'empare de lui. Il aperçoit comme un port la maison d'une vieille parente de province. Il commande à son domestique de pré-

parer sa malle, et, quand le moment du départ est venu, il hèle un fiacre pour se faire conduire chez Colette.

Encore élève de philosophie, Greslou débute par un essai intitulé *Contribution à l'étude de la multiplicité du moi*, et le principal article de son programme consiste à faire sur lui-même et sur les autres le plus grand nombre possible d'expériences. Ce jeune homme n'est pas foncièrement mauvais. Il chérit la mémoire de son père ; il sert la science avec un zèle désintéressé; l'autobiographie qu'il envoie à M. Sixte, il refuse par délicatesse de la communiquer à son avocat, qui en tirerait parti pour le défendre; enfin son déterminisme tranchant ne l'empêche pas d' « étouffer de remords ». Ce qui le perd, c'est la scélérate curiosité du psychologue; c'est une application maniaque à démonter et à remonter sans cesse, soit en lui, soit chez ceux qu'il est à même d'observer, les subtils rouages de ce mécanisme où il réduit l'être humain ; c'est l'incapacité d'être simple , de savourer innocemment aucune impression ; c'est le culte idolâtre qu'il rend à son cerveau, à son Moi pensant; c'est, encore et toujours, le mal de l'analyse, mais ici sous sa forme la plus odieuse, avec tout ce qu'il peut supposer d'horrible sécheresse et tout ce qu'il peut engendrer de froide, d'implacable férocité.

Ce mal, dont M. Bourget se plaît à décrire les ravages, toute sa génération en a plus ou moins

souffert. Et, dans la préface du *Disciple*, après avoir tracé le portrait de son misérable Greslou : « Ah ! s'écrie-t-il, nous le connaissons trop bien, ce jeune homme-là ; nous avons tous failli l'être, nous l'avons tous été un jour, une heure. » Mais il y a chez l'auteur lui-même une tendresse native que l'analyse n'a point flétrie : dans son poème d'*Édel*, le héros, finissant par sentir qu'il n'est rien ici-bas de vrai que d'ouvrir son âme, brûle tous ses livres, et jusqu'à son cher Stendhal, qui, en lui inoculant ce venin de l'analyse, l'a rendu désormais incapable de « se griser le cœur ». Et il y a aussi chez M. Bourget une préoccupation de moralité qui persiste sous le scepticisme de son intelligence. Cette inquiétude morale s'accuse dans tous ses livres, dans ses essais psychologiques, dans ses études, dans ses romans, et le moraliste qui est en lui préserve l'analyste contre les conséquences extrêmes de l'esprit critique.

Mais le pessimisme de M. Bourget a justement une de ses causes les plus essentielles dans ce qui se mêle de scepticisme intellectuel à sa tendresse et à son souci de la conscience. « Je suis, disait-il,

Je suis un homme né sur le tard d'une race,
Et mon âme, à la fois exaspérée et lasse,
Sur qui tous les aïeux pèsent étrangement,
Mêle le scepticisme à l'attendrissement.

Un sceptique tendre, c'est bien là M. Bourget; un sceptique qui voudrait croire, et pour qui les énig-

mes de la vie sont cruelles. La tendresse, le besoin d'une foi, se révèlent dans son œuvre entière : ce dilettante tout imprégné de « beylisme » y trahit presque à chaque page des angoisses où ne se reconnaît plus du tout le disciple de Stendhal.

Depuis cinq ou six ans, depuis *Mensonges* et *Crime d'Amour*, M. Bourget patronne cette renaissance néo-catholique à laquelle se laisse séduire une portion de la jeunesse actuelle. Et cela ne l'empêche pas d'écrire dans la *Vie Parisienne*, journal peu mystique, une *Physiologie de l'Amour*, qui n'a rien d'un livre de dévotion. Cas fort intéressant de ce dédoublement du Moi dont ses héros favoris nous avaient donné l'exemple! Mais, en ne considérant chez lui que le Moi dans lequel nos « chrétiens de lettres » reconnaissent un de leurs premiers initiateurs, les sincères aspirations de son âme n'empêchent pas son intelligence d'être restée incrédule. Apôtre qui ne sait pas au juste quelle est sa foi, la religiosité qu'il prêche n'est qu'une forme de pessimisme, d'un pessimisme qui ne s'est en aucun temps résigné et qui s'attendrit de plus en plus.

Si le pessimisme ne consistait qu'à reconnaître l'existence du mal, il en sortirait une morale éminemment salutaire. En l'entendant de la sorte, on n'a pas de peine à faire voir qu'il fut toujours utile et bienfaisant pour l'individu et pour l'humanité. Etre pessimiste, ce serait dès lors concevoir dans l'idéal un monde supérieur au monde réel, une humanité

meilleure et plus heureuse, et, de cette conception même, tirer la force et la vertu qu'il nous faut pour travailler, chacun suivant ses moyens, à la réaliser ici-bas. Ainsi compris, le pessimisme, soit en lui-même, soit par ses effets moraux, vaut beaucoup mieux qu'un certain optimisme. C'est une superstition dangereuse entre toutes de croire que le progrès se fait de lui-même, sans nous, quand nous nous abandonnons, contre nous, quand notre ignorance ou notre lâcheté lui fait obstacle. Mais il n'y a même aucun progrès à faire dans « le meilleur des mondes possibles. » L'optimisme absolu, posant en principe la perfection, nie par cela même la perfectibilité. Non seulement il abolit en nous le besoin d'agir, inné à notre nature, mais il est encore foncièrement immoral, puisque, se croyant tenu de trouver bon tout ce qui arrive, il finit par confondre le bien avec le mal. A cet optimisme béat qui stérilise notre volonté, comment ne pas préférer une doctrine qui, reconnaissant l'existence du mal, nous inspire et la croyance que nous pourrons le vaincre et le courage nécessaire pour remporter la victoire?

Mais le pessimisme n'a rien de commun avec cette doctrine. Il faut d'abord méconnaître ce qui lui est le plus essentiel pour y voir un principe d'activité, à plus forte raison pour en tirer, comme certains, une morale de renoncement.

Une morale de renoncement? Non, le pessimisme, et j'entends celui-là même de Schopenhauer, a jus-

tement pour point de départ un égoïsme non déguisé, et pour terme un égoïsme bien facile à reconnaître sous son déguisement. De quoi Schopenhauer et M. de Hartmann autorisent-ils leur pessimisme? De cette idée, que le seul bien pour l'homme, c'est le plaisir. Leur pessimisme dérive d'une comparaison plus ou moins scientifique entre les peines et les plaisirs de l'existence. Il cherche tout d'abord à se démontrer en montrant soit que le total des peines l'emporte sur celui des plaisirs, soit que les plaisirs mêmes, ayant pour antécédents nécessaires des besoins, s'achètent par la souffrance. S'il conçoit la vie comme mauvaise, ce n'est pas en vertu d'une délicatesse supérieure du sens moral, c'est parce qu'elle n'offre pas des jouissances suffisantes. Il a dressé le bilan des plaisirs et des peines, et se trouvant, en fin de compte, devant un fatal déficit, il veut faire banqueroute à l'existence. Comment une philosophie qui a pour fondement cette arithmétique tout égoïste, aboutirait-elle à une morale d'abnégation?

Quelle est donc la morale du pessimiste? Il renonce au plaisir, soit; mais parce que le plaisir, d'après lui, n'est qu'un leurre. Il aspire à déraciner en lui la volonté de vivre, et sans doute cette volonté de vivre, c'est la volonté instinctive de persévérer dans son être, de tout ramener à soi comme au centre de tout, c'est, en un mot, l'égoïsme. Mais pourquoi veut-il l'abolir? S'inspire-t-il de quelque haute préoccupa-

tion? Non, il veut l'abolir pour s'épargner la souffrance. La vie étant mauvaise, notre intérêt est de la réduire au minimum possible, voilà toute sa morale; ne mettons pas un esprit de renoncement et de sacrifice où il n'y a qu'un calcul d'égoïsme.

Mais quoi? Le pessimisme ne conclut-il pas à l'universelle fraternité des hommes? Recherchons quel est le principe de cette fraternité. Telle que l'entendent Schopenhauer et ses disciples, elle repose sur ce qu'ils ont appelé le « monisme ». D'après eux, tous les êtres de l'univers, tous ceux qui ont été, tous ceux qui seront dans la suite des siècles, ne forment qu'un même être présent en chacun et partout identique à lui-même, et cet être est le seul qui réellement existe. La morale du pessimisme commande, il est vrai, de renoncer à la vie individuelle, et, par là, semble à première vue une morale d'abnégation. Mais prenons garde qu'elle a toujours le bonheur pour principe et pour fin, et que, si le pessimiste renonce à son bonheur sur la terre, c'est d'abord parce qu'il croit que tout bonheur dans la vie personnelle est illusoire, et ensuite parce que ce bonheur, dont il ne peut jouir comme individu, il espère le trouver dans le bonheur du Tout. Le pessimiste ne renonce donc qu'à ce qu'il se sait incapable d'atteindre, et, d'autre part, ce qu'il poursuit, c'est, jusque dans l'Absolu, l'intérêt du Moi, que le bonheur de l'Absolu peut seul rendre heureux. Il n'y a là vraiment qu'une forme, appropriée au panthéisme, de la

morale utilitaire qui nous recommande de pratiquer le désintéressement par intérêt personnel, en nous montrant que concourir au bien des autres, c'est travailler à notre propre bien. La fraternité des pessimistes ne se fonde que sur l'égoïsme le plus vulgaire. Pour Schopenhauer et M. de Hartmann, l'essence de la sympathie consiste à reconnaître l'identité substantielle de notre être avec l'être de celui vers lequel cette sympathie nous attire.

« Ma morale, ne craint pas d'écrire Schopenhauer, s'accorde parfaitement aux vrais dogmes chrétiens. » Et certes on peut dire que le pessimisme est le commencement du christianisme ; on a même dit qu'une religion non pessimiste est à peine une morale, tout au plus une discipline, jamais une religion. Mais il ne suffit pas de montrer que le pessimisme et le christianisme prêchent l'un et l'autre le détachement des biens et le mépris des jouissances sensuelles. On ne pourrait assimiler la morale pessimiste et la morale chrétienne que si l'une n'avait pour principe et pour fin le bonheur du Moi, s'absorbant le plus possible, dès cette existence terrestre, dans l'universalité de l'Inconscient, ou si l'autre assignait pour mobile et pour but unique à la charité qu'elle enseigne le bonheur de ce Moi sur la terre ou dans le ciel. Le pessimisme peut bien être le commencement du christianisme, mais le christianisme, loin d'être l'achèvement du pessimisme, en est la contre-partie.

Et même, si, voyant avec raison dans le vouloir-vivre la source de tout égoïsme, on fait honneur au pessimiste de le combattre, comme si ce n'était pas par intérêt qu'il travaillait à l'abolition de sa personnalité propre, il ne faudrait pas dire encore que le pessimisme nous encourage à agir. Agir, pour lui, c'est souffrir ; et, comme il n'a d'autre fin que la fuite de la souffrance, il ne saurait recommander l'action. Ce n'est pas à une lutte active contre le Moi qu'il aboutit, mais bien à l'entier abandon de soi-même. « Celui qui, attaqué, ne résiste pas, disait déjà Çakya Mouni, je l'appelle brahmane. » Et, de nos jours, n'est-ce pas là qu'en arrive le pessimisme russe? Tolstoï résume toute sa doctrine dans la parole de l'Évangile : « Ne résistez pas au méchant » ; et cette parole, interprétée par son pessimisme, il en tire une morale dont la pratique aurait pour résultat non seulement de livrer les bons en proie aux méchants, mais encore de sacrifier au bout du compte le bien, tout passif, au mal, seul principe d'activité.

Quand le pessimisme, subissant, comme chez les Russes, l'influence de l'esprit évangélique, se transforme en une doctrine de charité, cette doctrine oublie que la charité même nous ordonne de combattre le mal, et, par suite, de lutter contre ceux qui le font. En se résignant trop facilement à l'injustice, elle la crée, elle lui fournit des victimes toutes prêtes ; et nous reconnaissons dans cette passivite

même l'influence de l'esprit pessimiste, qui paralyse en nous jusqu'à la velléité d'agir. Quand, d'autre part, le pessimisme reste fidèle à lui-même, il n'en dérive qu'une morale foncièrement égoïste qui prêche l'abolition du Moi dans l'intérêt même de ce Moi, et dont l'apparente philanthropie recouvre soit le mépris de l'homme, qu'engendre forcément le mépris de la vie, soit tout au plus une injurieuse pitié. « Je dois l'avouer, dit Schopenhauer, la vue de tout animal me réjouit; au contraire la vue des hommes excite en moi une aversion prononcée. » Et ailleurs: « L'humanité est entièrement méprisable. »

N'est-ce pas là ce que nous voyons non seulement chez les philosophes qui professent le pessimisme, mais encore et surtout chez les littérateurs qui s'en inspirent?

Les romans de Gustave Flaubert, sans même parler de ses conversations ou de ses lettres, suffisent à nous montrer en lui, dans ce théoricien de l'art impassible, un misanthrope forcené et maniaque. Il l'est depuis *Madame Bovary*, d'où il exclut à dessein tout élément de douceur, de tendresse, de vertu, refusant au lecteur la moindre parole, le moindre geste de Charles qui pût ennoblir, ne fût-ce que par la souffrance, sa physionomie naturellement vulgaire, jusqu'à ce conte même (1) où la servante de campagne dont il retrace l'humble

(1) *Un cœur simple.*

existence, serait une figure des plus touchantes, si l'on ne sentait chez l'auteur, non pas à tel ou tel mot qui lui échappe, mais dans le courant même de tout son récit, dans je ne sais quelle façon de présenter les choses et dans le tour même de sa phrase, une ironie qui ne peut se dissimuler complètement et qui dessèche en nous toute émotion, une secrète colère contre l'imbécillité humaine, et, ce qui fait peut-être chez Flaubert comme chez d'autres le fond même de leur misanthropie, une irritation amère à penser que les imbéciles sont heureux. « Paganisme, christianisme, muflisme, voilà, disait-il, les trois grandes évolutions de l'humanité ; il est triste d'être au début de la troisième. » Chaque fois que Flaubert a peint l'humanité contemporaine, ce qu'il en montre de parti pris, avec une opiniâtreté acharnée, avec une infatigable patience, c'est le « muflisme ». Il a mis en œuvre toutes les ressources de son talent pour donner à l'insignifiance et à la vulgarité une valeur artistique, et il a fini par se consumer misérablement dans des œuvres stériles où son art merveilleux pouvait à peine rendre supportables les sujets ingrats et les plates figures auxquelles le condamnait son pessimisme.

Zola n'est pas plus pessimiste que Flaubert, mais il l'est autrement. L'un s'attachait surtout à peindre la niaiserie des cervelles humaines, l'autre se complaît à étaler les impuretés de la chair. Flaubert était

surtout un artiste, et cela même donne à son pessimisme une forme particulière. Ce qu'on sent surtout chez lui, c'est le mépris des « bourgeois », la rancune du styliste contre ces philistins qui le liront sans rien comprendre à sa rhétorique subtile, et que laisseront insensibles ses plus rares épithètes, ses chutes de phrase les plus harmonieuses. Quant à Zola, son œuvre entière, et même ses romans les plus cyniques, nous le montrent avant tout comme un moraliste; ce qui le préoccupe, ce n'est pas l'art, c'est la vie, ce n'est pas la forme des choses, ce sont les choses elles-mêmes, c'est la nature humaine, ce sont les instincts, les passions, les fatalités sensuelles où il réduit l'humanité. Tandis que Flaubert exultait en dénonçant chez l'homme l'insipide médiocrité des idées et des propos, ce n'est pas dans notre intelligence que Zola se plaît à nous avilir, c'est plus encore dans notre moralité. Ses personnages sont souverainement dominés par les nerfs et le sang, asservis aux influences fatales du tempérament contre lesquelles ne peuvent rien les forces libres de l'intelligence et de la volonté que supprime sa physiologie tranchante. Il ne voit partout que laideurs et ignominies; il prend plaisir à fouiller l'ordure, à éclabousser de fange l'humanité. Ce qu'il montre de l'homme, c'est ce que l'homme a de commun avec la brute. Pour lui l'amour n'est qu'un besoin tout physique, assouvi par un acte ignoble Il n'est pas jusqu'à la maternité que ce sacrilège n'outrage. Dans

la *Terre*, représentant une paysanne qui accouche tandis que sa vache vêle, il salit à la fois la femme et la bête, comme si son brutal pessimisme trouvait je ne sais quelle âpre jouissance à déshonorer la vie elle-même en montrant de quelles souillures elle procède.

M. de Maupassant tient à la fois de Flaubert et de Zola, se délectant, comme l'un, à peindre « l'éternelle, universelle, indestructible et omnipotente sottise humaine », et, comme l'autre, à étaler la bestialité foncière de notre nature. On va s'accouder à la fenêtre : en face, une famille déjeune, et l'on en veut déjà à ces braves gens de déjeuner aujourd'hui comme ils déjeunaient hier, comme ils déjeuneront demain. Le père a vieilli depuis quelque temps, mais il ne s'en aperçoit pas, il semble content, il semble heureux, l'imbécile! Écoutons leur conversation : ils parlent d'un mariage, puis d'un décès, puis de leur poulet qui est tendre, puis de leur bonne qui n'est pas honnête. Ils s'inquiètent de mille choses inutiles et sottes. Imbéciles! — Et de quoi donc voulez-vous qu'ils s'inquiètent? Méritent-ils un tel mépris pour ne pas agiter en déjeunant les plus hautes questions de l'esthétique transcendante? Et savez-vous si, dans ce tableau d'intérieur, dans cet air de contentement qui vous exaspère, il n'y a pas, sous la banalité même des propos échangés, cette douceur cordiale, cette intimité recueillie et pénétrante que rayonne le

foyer domestique? Mais tout ce que vous représente leur paisible existence, c'est la monotonie de son train journalier, c'est la médiocrité intellectuelle qu'elle suppose, et, au lieu d'éprouver quelque sympathie pour leur bonheur modeste, votre pessimisme s'en venge en les traitant de niais et de cuistres.

Ce que M. de Maupassant excelle surtout à montrer, c'est l'égoïsme natif et la férocité brute, à peine consciente, de la nature humaine. Veut-on connaître ses bourgeois? Qu'on lise *En Famille* ou la *Reine Hortense*. Et ses paysans? Qu'on lise *Aux Champs* ou le *Réveillon*. Son indifférence apparente recouvre une misanthropie farouche; les plus gais, les plus gaillards de ses contes ont pour fond un mépris âpre et cynique de l'humanité. Et ce qui est vrai des contes l'est aussi bien des romans, au moins de ses premiers. S'il a paru dernièrement ouvrir son âme à quelque tendresse, ce n'est pas sans doute qu'il ait cessé d'être pessimiste ; mais qui pourra dire ce qui entre de vraiment humain dans cette sympathie? et l'apitoiement dont témoigne sa dernière œuvre, *Fort comme la Mort*, où il a peint ce qu'il y a de triste et d'affreux à vieillir, n'est-elle pas tout simplement l'effet d'un retour sur soi-même chez ce sensualiste qui voit déjà la jeunesse lui échapper?

Zola n'avait pas reculé devant ce que la vie et l'homme lui offraient de plus ignoble; mais la

puissance de son génie prête aux *Rougon-Macquart* dans leur ensemble quelque chose d'ample et d'imposant, et nous échappons à la nausée de l'immonde par une impression de beauté morne et de massive grandeur. Chez ses disciples, la bassesse et l'ignominie de l'humanité, telle qu'ils nous la peignent, ne sont plus même relevées par le sentiment des fatalités aveugles auxquelles les *Rougon-Macquart* empruntaient je ne sais quel merveilleux sombre et redoutable. Au tableau des Halles que vous lisez dans le *Ventre de Paris*, comparez celui d'une devanture de restaurant avec ses rangées de bouteilles enveloppant deux étages de bondons meurtris, ses vinaigrettes persillées de bœuf froid, ses *ratas* figés aux navets, ses tôt-faits aux plaques noires de brûlé, godant sur leur bourbe jaune, ses œufs couleur de vin emplissant un saladier à fleurs, son lapin ouvert sur un plat, les quatre pattes en l'air, étalant le violet visqueux de son foie sur une carcasse lavée de vermillon pâle, — et vous verrez en quoi diffèrent le matérialisme large, plantureux, quasi épique du maître, et le méticuleux raffinement avec lequel ses disciples choisissent les détails les plus sordides, comme s'ils avaient pris à tâche de nous soulever le cœur.

M. Huysmans, auquel j'emprunte la description qui précède, a exprimé sa misanthropie effrénée et maladive par la bouche de tous ses personnages. « La figure humaine frôlée dans la rue, dit-il de l'un

d'eux, était un de ses plus lancinants supplices. » Bêtise et laideur de l'homme, bêtise et laideur de la vie, voilà le fond de son œuvre, et tout moyen lui est bon pour rendre le mépris que l'homme et la vie lui inspirent. Pour le rendre, il peint à dessein les choses les plus insignifiantes, qui montrent le vide de notre existence, ou les choses les plus abjectes, qui nous la présentent comme un objet de dégoût. Il met en scène des filles de bas étage, des cabotins, des employés abrutis, des souteneurs de la pire espèce ; il prend pour cadre des tavernes infâmes, des salles d'hôpital, des maisons de débauche; il attache son intérêt à quelque héros tourmenté d'un besoin physique (1), et sa sympathie à tel autre qui poursuit de rue en rue l'idéal d'une gargote où la cuisine ne soit pas trop répugnante (2).

Si, du roman, nous passons au théâtre, la misanthropie de nos pessimistes ne s'y étale pas avec moins de complaisance. Comme on l'a dit plus haut, le genre dramatique, étant tout en action, répugne de lui-même à ce pessimisme intellectuel ou sentimental qui se traduit dans le genre romanesque par des analyses subtiles, par la psychologie déliée d'états d'âme que ne manifeste souvent aucun acte extérieur; il s'ajuste au contraire mieux que n'importe quelle autre forme à l'expression du

(1) *Sac au dos.*
(2) *A vau-l'eau.*

mépris et de la haine que peut nous inspirer l'humanité, puisque tout ce dont il fait sa matière revêt, en vertu des moyens qui lui sont propres, une figure particulièrement significative et directement sensible. Non seulement ce que le livre nous décrît, la scène nous le montre, mais encore des nécessités toutes spéciales lui interdisent les nuances, les explications, les ménagements. Enfin, y ayant entre le roman et le drame cette différence essentielle que le premier s'adresse à des lecteurs isolés les uns des autres, et que le second se représente en public, les crudités et les outrances, voire celles que pourrait admettre chacun de nous pris à part, révoltent, au théâtre, la salle entière, comme si elles étaient multipliées par le nombre des spectateurs.

C'est justement de quoi se gaudissent les auteurs de notre nouvelle école dramatique. Et, sans doute, certains ne voient là qu'un moyen de faire du bruit, ou bien encore que le plaisir de mystifier les bourgeois. Mais il faut distinguer des farces lugubres et des exagérations froidement préméditées en vue du scandale, maintes œuvres sincères et consciencieuses auxquelles le pessimisme contemporain a communiqué leur âcre misanthropie ; et ne peut-on même voir la trace de ce pessimisme jusque dans la férocité des « fumisteries » où la jeune école se complaît ?

Le théâtre de ces derniers temps est peut-être plus significatif encore par les tendances morales dont la nouvelle génération y témoigne que par la

formule dramatique qu'elle prétend y appliquer. Notre jeune école se réclame de la nature et de la vérité, elle mène campagne contre les conventions. Mais qu'est-ce que la nature à ses yeux, sinon ce qu'il y a en nous de plus honteux et de plus bas? En quoi fait-elle consister la vérité, sinon à peindre ces hontes et ces bassesses? Et qu'entend-elle par conventions, si ce n'est surtout les bienséances en dehors desquelles il n'y a plus de pudeur humaine? On s'élève contre les procédés fondamentaux du genre, obligé par ses conditions à idéaliser et à abstraire. Mais il faut bien qu'on les pratique soi-même, ces procédés, à moins de supprimer tout art, et, si la formule nouvelle qu'on proclame se distingue de l'ancienne contre laquelle on s'insurge, c'est avant tout en les appliquant à traduire la conception méprisante de la vie et de l'homme où le pessimisme ne peut manquer d'aboutir. On part en guerre contre l'abstraction, et l'on proscrit toute beauté dans les choses, toute bonté dans les âmes ; on prétend rompre en visière avec l'idéalisation, et à l'idéalisme du bien et du beau l'on substitue l'idéalisme du laid et du mal.

Un des maîtres du nouveau théâtre est M. Becque, talent consciencieux entre tous, et dont l'inhumanité n'affecte aucune violence. Loin d'entasser à plaisir, comme tant d'autres, les plus révoltantes horreurs, si bien qu'il s'élève en nous une protestation spontanée contre des brutalités à dessein criardes,

son art triomphe, et aussi sa misanthropie, à nous faire accepter pour échantillons de l'humanité moyenne des personnages qui, sans rien d'énorme en leurs propos, sans aucun acte de leur part où nous trouvions de quoi crier au scandale, respirent une immoralité monstrueuse, mais si naturelle qu'ils ne s'en doutent pas et que nous-mêmes nous ne la saisissons parfois qu'à la réflexion. Le type du genre est la *Parisienne*. Et ce qu'il y a de plus caractéristique dans la *Parisienne*, c'est justement cette sécurité de conscience avec laquelle Clotilde trompe son mari au profit d'un amant, et ce premier amant au profit d'un autre, jusqu'à ce qu'enfin, mal satisfaite de celui-ci, qui la blesse dans son amour-propre, elle revienne à celui-là, sans espérer que la leçon le guérisse de sa jalousie quasi conjugale... Et pourquoi pas au mari? Il n'a rien d'attrayant, c'est vrai. Mais Laffont ? Clotilde ne l'aime pas, et les scènes qu'il lui fait chaque jour lui rendent la vie intolérable. Pourquoi donc M. Becque n'a-t-il pas adopté le dénouement après tout le plus naturel? C'est là que se marque l'esprit de système. Si Clotilde était revenue à son mari, la pièce aurait pris un air de moralité qui répugnait à l'auteur. Aussi bien l'autre dénouement se recommandait encore par cela même qu'il ramène les choses au point de départ. Or, puisque le roman ni surtout le drame ne peuvent se passer d'action, c'est un procédé familier aux pessimistes que de réduire l'action le plus possible, ou, tout au moins, de laisser à la

fin les choses dans l'état même où ils les ont montrées au début. N'est-ce pas là rendre sensible le vide de tout effort, le néant de toute activité ? Nul trait, au reste, dans la *Parisienne*, qui dénonce le parti pris. La pièce est un chef-d'œuvre d'ironie misanthropique, d'une ironie profonde et couverte, où rien ne détonne, et qui se soutient si parfaitement d'un bout à l'autre, que l'effet en doit être ou de nous faire prendre les personnages pour les plus honnêtes gens du monde, en dérobant leur perversité foncière à notre simplesse, ou de nous faire considérer l'humanité tout entière comme un ramassis de coquins, si nous réfléchissons qu'en ce qu'ils ont dit ou fait, nous n'avons rien trouvé de scandaleux ni même d'insolite.

Sans prétendre que les Huysmans, les Becque, et tant d'autres, — car je n'aurais que l'embarras du choix dans les romans ou dans le théâtre de ces dernières années, — soient des pessimistes au sens rigoureux et scolastique du mot, on ne peut douter que la misanthropie dont leurs œuvres témoignent ne se lie intimement au pessimisme contemporain.

Et qu'y a-t-il, en effet, dans la philosophie pessimiste qui ne tende à rabaisser la nature humaine? Le but qu'elle nous propose sur cette terre, c'est d'abolir autant qu'il est en nous ce qui fait notre raison d'être, et l'idéal qu'elle nous laisse entrevoir par delà la vie terrestre, c'est l'absorption de notre conscience personnelle dans l'inconscience du grand Tout. L'homme n'a de valeur à ses yeux ni en tant

qu'individu, car elle considère cette individualité même comme la source de tout mal, ni en tant que membre de « la grande famille humaine », car elle ne peut qu'étendre à l'humanité tout entière son mépris de l'individu, et la fin suprême où elle aspire est justement l'extinction définitive de notre race, soit qu'elle veuille nous interdire, avec Schopenhauer, de procréer d'autres êtres fatalement prédestinés à souffrir, soit que, ne jugeant pas possible l'abolition de l'espèce par la volontaire abstinence de tous les individus qui la composent, elle invente, avec M. de Hartmann, pour le jour où la Science aura mis aux mains de ses adeptes une quantité d'énergie suffisante, ce « suicide cosmique » qui, d'un seul coup, replongera le monde dans les bienheureuses ténèbres du Néant. Elle ne peut mettre à l'homme son prix ni en vertu d'une religion qui le relève par l'amour de Dieu, puisqu'elle ne reconnaît d'autre Dieu que l'Un-Tout aveugle, — ni en vertu d'un idéalisme qui fonde la dignité de l'homme sur la valeur intrinsèque de toute conscience humaine, puisqu'elle travaille précisément à faire rentrer toute conscience dans l'inconscience universelle, — ni en vertu de la foi au progrès, qui nous montre une humanité toujours meilleure et de plus en plus heureuse, puisque, le progrès se résolvant fatalement à ses yeux en une augmentation de souffrance, elle ne saurait le souhaiter que comme devant mettre en nos mains l'instrument d'une totale destruction.

Dans notre littérature contemporaine, le « réalisme » ou « naturalisme » est la forme que prend le pessimisme appliqué à l'observation de la vie et de l'homme.

Ce n'est point leur esthétique qui interdit aux réalistes d'être « humains » ; car, du moment où l'écrivain ne peut rester complètement étranger à son œuvre, son œuvre ne péchera pas plus contre cette esthétique si elle s'inspire de la sympathie que si elle laisse paraître la haine de l'homme. Mais ils ne sont pas seulement réalistes. Le réalisme — faut-il le rappeler ? — a produit, soit avec Eliot, que sa foi morale préserva du pessimisme, soit avec les maîtres russes, au pessimisme desquels se mêle l'esprit évangélique pour l'attendrir et le tourner à la charité, soit, en France même, avec Alphonse Daudet, par exemple, qui se distingue entre tous les romanciers de l'école contemporaine par son optimisme natif, des œuvres tout aussi vraies, tout aussi fidèles à la réalité de la vie que celles de nos plus intraitables pessimistes, mais où se devine d'un bout à l'autre, jusque dans la représentation des vulgarités les plus ingrates ou même des plus répugnantes vilenies, cette piété humaine dont le pessimisme tarit la source ? Ce n'est pas comme réalistes, c'est comme pessimistes que la plupart de nos romanciers contemporains ferment leur âme à toute tendresse. C'est comme pessimistes qu'ils peignent avec tant de complaisance soit les misères de la vie,

soit son insignifiante platitude; c'est comme pessimistes qu'ils nous font haïr l'homme en ne nous montrant de lui que ses brutales convoitises ou ses féroces instincts, qu'ils nous le font mépriser en représentant des personnages ternes, vulgaires, d'une banalité monotone, d'une mesquinerie continue, et dont la sottise elle-même n'a aucune physionomie, pour que ce soit bien, non leur propre sottise, à eux, les Pécuchet ou les Bouvard, mais celle de l'humanité.

LE DRAME SHAKESPEARIEN

EN FRANCE

Après avoir ignoré Shakespeare pendant un siècle, nous avons mis cent cinquante ans à nous l'assimiler.

L'Allemagne et l'Angleterre elle-même n'ont pas toujours eu pour lui l'admiration sans réserve qui tourne maintenant à l'apothéose. En Allemagne, il ne fut pendant longtemps accepté que sauf corrections : dans sa jeunesse, Goethe refaisait *Roméo et Juliette* ; au commencement de notre siècle, Schiller adaptait *Macbeth.* En Angleterre, proscrit d'abord par les puritains, Shakespeare ne reparaît ensuite sur la scène qu'accommodé au goût contemporain par Davenant, par Dryden ou par Otway. Il faut attendre jusqu'au milieu du XVIII[e] siècle pour trouver un public que ne scandalisent pas les audaces du dramaturge. Restaurateur du drame shakespearien, Garrick lui-même n'ose encore le mettre

sur le théâtre qu'après de larges coupures; non content de retrancher, il ajoute des scènes entières : la mort de Macbeth sous les yeux des spectateurs donne à la morale une satisfaction éclatante, et la tirade qu'il prononce avant d'expirer vaut presque un sermon.

Quand l'Allemagne et l'Angleterre ont si longtemps méconnu Shakespeare, il ne faut pas être surpris que son adoption par le public français ait exigé tant de ménagements et soulevé tant de répugnances. Latins d'origine, de traditions et de tempérament, Shakespeare n'était pas encore né que la Renaissance avait déjà rétabli sur notre scène la tragédie antique, non pas même celle de Sophocle, mais une tragédie bien plus « classique » encore, qui empruntait ses règles à Aristote et ses modèles à Sénèque. Au XVII[e] siècle, le théâtre français avec Corneille et Racine remplit son idéal de régularité noble et d'harmonieuse unité. Qu'on oppose notre tragédie si simple, si claire, si logique, aux immenses tableaux que Shakespeare prend à peine le soin d'encadrer; qu'on songe à toutes les hardiesses, à toutes les trivialités, à toutes les licences du théâtre shakespearien : une action qui se disperse dans le temps et s'éparpille dans l'espace ; de vrais *individus*, vivant d'une vie réelle, qui chantent, qui se battent, qui plaisantent, qui jurent, qui tuent sur la scène ; l'homme complet, avec ses vertus les plus pures et ses sentiments les plus généreux, mais avec ses laideurs aussi, ses misères, ses turpitudes, ses

contrastes de noblesse et de grossièreté ; un art aussi profond que celui de Racine, mais qui se met au service de la nature pour la reproduire tout entière et qui semble se confondre avec elle ; des fossoyeurs qui creusent la tombe d'une jeune fille en faisant assaut de calembours ; un « ministre » pris pour un rat et tué comme tel derrière une tapisserie ; des sorcières qui jettent des crapauds dans une marmite; des scènes de somnambulisme et de magie, des spectres, des fous, toutes les extravagances et toutes les divagations : que l'on compare avec ce drame irrégulier, bizarre, incohérent, notre théâtre national si sobre, si bien réglé, si « raisonnable », d'une ordonnance si noble et si savante, on comprendra sans peine qu'il nous ait fallu près de deux cents ans pour nous faire à un pareil monstre.

Pendant tout le XVIIe siècle, le nom même de Shakespeare nous est inconnu. La France et l'Angleterre eurent entre elles, durant cette période de leur histoire, surtout depuis le retour des Stuarts jusqu'à la Révolution de 1688, des rapports de cour fort étroits ; mais le goût anglais n'exerça sur le nôtre aucune influence, et ce fut, au contraire, le goût français qu'acclimatèrent chez eux nos voisins. Les grands poètes du siècle de Louis XIV ne trahissent pas dans leurs œuvres l'impression même la plus légère du génie anglo-saxon : on eût bien étonné Racine en lui disant que la postérité, non pas seulement en Angleterre, mais de ce côté-ci

de la Manche, considérerait un jour comme le maître universel du théâtre un poète né, cent ans avant la représentation d'*Andromaque*, dans ce pays à demi barbare où ses relations avec la France venaient à peine d'introduire quelque politesse.

Le seul écrivain du XVIIe siècle qui soit à même de bien connaître l'Angleterre, c'est Saint-Evremond; mais, pendant les quarante années que dura son exil, il n'apprit même pas la langue. Nous savons pourtant que le théâtre anglais ne lui fut pas inconnu; le duc de Buckingham, entre autres, l'en entretint plus d'une fois, et la pièce de *Sir Politick* fut un essai dans le genre de comédie qui fleurissait alors en Angleterre. Quant au drame, si libre d'esprit et si peu embarrassé de préjugés que fût Saint-Evremond, comment tant de licences et de grossièretés n'auraient-elles pas révolté son goût? Dans sa *Lettre sur la tragédie*, il en apprécie du moins le mouvement rapide, l'action animée et saisissante, il va même jusqu'à dire qu'en opérant des retranchements dans certaines vieilles pièces, on pourrait les rendre tout à fait belles. Nul doute qu'il n'eût entendu parler de Shakespeare. Mais aucun de ses écrits ne mentionne ce nom rébarbatif.

Lafosse, lui aussi, a connu le théâtre anglais; et lorsque, dans son *Manlius*, il nous montre Valérie essayant de pénétrer le secret que son mari lui cache, peut-être se rappelle-t-il une scène analogue de *Jules César* entre Porcia et Brutus.

Quoi qu'il en soit, le premier ouvrage français où nous trouvions le nom de Shakespeare, a pour auteur un réfugié protestant du nom d'Abel Boyer, chassé de France par la révocation de l'édit de Nantes, et qui vécut en Angleterre de 1689 à 1729. Ce Boyer publia en 1710 une *Grammaire anglaise et française* où, citant le poète, il dit qu'on trouve en lui « du Sophocle et de l'Eschyle. » Rien de plus.

Dans ses *Lettres sur les Anglais et les Français*, parues en 1725, mais déjà composées à la fin du XVIIe siècle, Louis de Muralt écrit : « L'Angleterre est un pays de passions et de catastrophes, jusque-là que Shakespeare, un de leurs meilleurs anciens poètes, a mis une grande partie de leur histoire en tragédies. »

L'année 1715, le Père Courbeville traduit un ouvrage intitulé *La Critique du Théâtre anglais comparé au Théâtre d'Athènes, de Rome et de France.* Cet ouvrage mentionne plusieurs fois le poète. Nous y lisons au chapitre II que Chacsper (*sic*) « était à côté de ses contemporains un homme grave et concerté » ; au chapitre IV, on le félicite « de faire mourir Falstaff comme un misérable » ; au chapitre V, on remarque, non sans quelque surprise, que l'Hector de *Troïlus et Cressida* se réfère à la philosophie d'Aristote.

Destouches, qui séjourna en Angleterre de 1717 à 1723, imita en vers, très librement d'ailleurs, certaines scènes de la *Tempête*. Vingt ans plus tard, il

devait faire jouer le *Dissipateur* : cette pièce, dont la préface renferme un grand éloge du théâtre anglais, n'est pas sans analogie avec *Timon*.

Montesquieu, enfin, écrit de Londres en 1730 que, lorsqu'il a été présenté à la reine, c'est de Shakespeare qu'elle l'a entretenu.

A Voltaire appartint d'introduire chez nous le poète anglais. Exilé en Angleterre de 1726 à 1729, il en rapporta maintes vues nouvelles touchant le théâtre. Les *Lettres philosophiques*, publiées en 1731, renferment sur Shakespeare un jugement qui fut bien longtemps celui de la France tout entière. « Shakespeare, y dit-il (1), avait un génie plein de force et de fécondité, de naturel et de sublime, sans la moindre étincelle de bon goût et sans la moindre connaissance des règles... Le mérite de cet auteur a perdu le théâtre anglais; il y a de si belles scènes, des morceaux si grands et si terribles répandus dans ses farces monstrueuses..., que ses pièces ont toujours été jouées avec un grand succès. Le temps, qui fait seul la réputation des hommes, rend à la fin leurs défauts respectables... Ces monstres brillants plaisent mille fois plus que la sagesse moderne. Le genre poétique des Anglais ressemble à un arbre touffu planté par la nature, jetant au hasard mille rameaux et croissant inégalement avec force. » — Après cette appréciation de Sha-

(1) Lettre XVIII.

kespeare, Voltaire traduit le fameux monologue d'Hamlet en vers élégants et harmonieux où l'on ne retrouve qu'une impression bien adoucie de l'original. C'est pourtant là un des passages de ses *Lettres* qui scandalisèrent le plus la censure, — et, la première fois que Shakespeare pénétra en France, il y fut condamné au feu.

En 1730, Voltaire fit représenter son *Brutus*, où il essaie d'accommoder à la scène française certaines libertés du drame anglais. Les représentations du théâtre de Londres, auxquelles il assista souvent, l'avaient frappé non seulement par les effets de mise en scène, mais encore par un pathétique plus saisissant que celui de notre tragédie ; il dit lui-même qu'il écoutait avec ravissement Brutus, un poignard à la main, haranguant le peuple. Sa pièce avait été ébauchée à Londres, et l'on prétend que le premier acte fut écrit d'abord en anglais. Au reste, rien de vraiment shakespearien dans le *Brutus* de Voltaire : si les décors sont moins banals, si l'action s'ouvre avec plus de vivacité, si certaines scènes ont une animation que la tragédie française ne connaissait pas encore, là se borne l'influence du drame anglais sur notre poète. Lui-même est comme effrayé de ses plus timides innovations. « Ce n'est pas sans crainte, dit-il, que j'ai introduit sur la scène les sénateurs de Rome en robe rouge, allant aux opinions. » Dans le *Discours sur la Tragédie* qui sert de préface à sa pièce, il reconnaît « un grand mérite,

celui de l'action, aux drames les plus incohérents des Anglais » ; il reproche même à nos tragédies d'être « plutôt des conversations que la représentation d'un événement » ; mais il ne se sent pas assez de hardiesse pour brusquer les scrupules du goût, français. « Comment oserions-nous, dit-il, faire paraître l'ombre de Pompée ou le génie de Brutus ? Comment apporterions-nous sur la scène le corps de Marcus devant Caton, son père ? Si nous hasardions à Paris un tel spectacle, n'entendez-vous pas déjà le parterre qui se récrie et ne voyez-vous pas nos femmes qui détournent la tête ? »

Cependant, deux ans plus tard, Voltaire donne *Ériphyle*, et ce qui semble justement l'avoir déterminé à composer cette pièce, c'est le désir de produire un spectre sur notre scène. L'ombre du père d'Hamlet avait fait sur lui une grande impression ; il espérait que celle d'Amphiaraüs ne frapperait pas moins vivement le public français. Pourtant, malgré tout le soin qu'il prend « de relever et d'ennoblir sa tragédie par le merveilleux mythologique et la pompe des traditions grecques », le parterre la jugea trop audacieuse encore, et elle ne put se soutenir.

Il prit sa revanche la même année avec *Zaïre*. Mais, en imitant *Zaïre* d'*Othello*, Voltaire a « tout changé, tout mis au point de notre scène ». D'ailleurs, c'est le christianisme, la chevalerie, surtout l'amour, qui firent le succès de la pièce, et non pas ce qu'elle pouvait contenir de plus ou moins shakespearien.

En 1734, *Adélaïde* échoua devant les résistances d'un public rebelle encore à toute innovation et gardien incorruptible des formes classiques. « *Adélaïde*, dit Voltaire lui-même, fut sifflée dès le premier acte ; les sifflets redoublèrent au second quand on vit arriver le duc de Nemours blessé et le bras en écharpe ; ce fut bien pis encore quand on entendit au cinquième acte le signal que le duc de Vendôme avait ordonné. » Ce signal était un coup de canon, et ce coup de canon tua la pièce.

En 1735, le poète fait représenter la *Mort de César* qu'il avait esquissée en Angleterre dès 1726. « J'ai vu, dit-il, jouer le *César* de Shakespeare, et j'avoue que, dès la première scène, je commençai à être intéressé, à être ému... ; malgré tant de disparates ridicules, je sentis que la pièce m'attachait. » Nous lisons dans la préface de 1736 que ses éditeurs lui avaient demandé la traduction du drame, mais qu'il préféra composer une tragédie dans le goût anglais. Pas n'est besoin d'ajouter que ce *goût anglais*, il le francise singulièrement. Dans la première partie de sa carrière dramatique, Voltaire est en avance sur le public ; mais, comme il reste loin en arrière de Shakespeare, comme ses imitations elles-mêmes montrent que la vraie intelligence du poète lui a complètement échappé !

Douze ans plus tard, il fait jouer *Sémiramis*. Cette pièce n'est autre chose qu'*Ériphyle* remaniée, et les hardiesses scéniques que le poète s'y permettait, la

firent tomber comme *Ériphyle*. Il proteste une fois de plus, dans sa préface, contre les susceptibilités du public. « Autrefois, écrit-il, dans une ville de la Grande-Grèce, on proposait des prix pour ceux qui inventeraient des plaisirs nouveaux : ce fut ici tout le contraire. » Désormais, craignant de choquer le goût des spectateurs, il reviendra aux formes rigoureuses du théâtre classique. On peut dire que Voltaire a donné plus de rapidité à l'action, plus de vivacité au dialogue, plus de vérité au décor ; mais son théâtre, superficiel et factice, ne se rapproche de la conception shakespearienne que par des effets purement extérieurs. Au reste, la délicatesse de son goût ne pouvait que répugner aux irrégularités et aux licences du poète anglais ; il ne vit dans ses drames qu'une idée, une scène, une situation tout au plus à prendre çà et là, et il crut lui faire beaucoup d'honneur en polissant ses aspérités, en le soumettant aux règles de la tragédie classique et aux bienséances de notre théâtre.

Grâce à lui pourtant, Shakespeare commençait à préoccuper la critique et le public. Racine le fils et Lefranc de Pompignan en parlent comme d'une sorte d'Eschyle moderne, et quand Garrick le fait revivre sur la scène, il reçoit les félicitations de Marmontel. De 1733 à 1740, l'abbé Prévost fait paraître *Le Pour et le Contre*, sorte de Revue analogue pour la forme aux journaux de Steele et d'Addison. Fort au courant de la littérature an-

glaise, qu'il avait étudiée sur les lieux, il donne des analyses détaillées de Shakespeare, et professe pour le théâtre de nos voisins une admiration presque sans réserve.

En 1745, l'abbé Le Blanc, un des correspondants de Prévost, publie ses *Lettres d'un Français*, qui renferment une appréciation du dramaturge anglais parfaitement conforme à notre goût moyen. « Son génie ennemi de toute contrainte, écrit-il, ne s'est pas moins affranchi des règles de la bienséance et de la vraisemblance même que du joug de la rime. Il dit les choses comme elles se présentent et suit partout également sa paresse et son génie. C'est ce qui fait que l'on trouve chez lui de si grandes beautés et de si grands défauts (1). » Un peu plus loin : « Ce poète, un des grands génies qui aient peut-être jamais existé, pour avoir ignoré les règles des anciens ou pour n'avoir pas voulu les suivre, n'a pas produit un seul ouvrage qui ne soit un monstre dans son espèce ; s'il y a dans tous des endroits admirables, il n'y en a pas un dont on puisse soutenir la lecture d'un bout à l'autre » (2). Enfin, dans une autre lettre : « Shakespeare est un grand poète ; quelques beautés de ses ouvrages qui ont été rendues dans notre langue, en font une preuve ; mais des traductions complètes ou des extraits fidèles de ses meilleures pièces feraient

(1) Tome I, p. 309.
(2) *Ibid.*, p. 314.

beaucoup de tort en France à sa réputation (1)... On ne peut le traduire qu'en le tronquant à chaque page, et, quand on l'aura tronqué, ce ne sera plus lui (2). »

Ces réflexions de l'abbé Le Blanc n'empêchèrent pas La Place de publier un an après son *Théâtre anglais*. Le Discours qui sert de préface à cet ouvrage donne à Shakespeare de grands éloges. L'auteur vante en lui le sublime des idées, la grandeur des images, le naturel des sentiments et la vérité des caractères ; il ne se choque pas de voir sur la scène des combats, des meurtres, des enterrements ; il approuve même le mélange du rire avec la pitié et la terreur ; il loue le poète d'accommoder aux tons les plus divers son style et sa versification ; il se plaint que les Français méprisent tout ce qui n'est pas conforme à leur goût et à leurs mœurs ; ce Discours enfin nous montre en lui un esprit ouvert et libre, capable de comprendre Shakespeare autant que pouvaient le lui permettre les influences de son temps et de son éducation classique. Mais, à côté des louanges, que de restrictions encore ! Shakespeare multiplie les catastrophes et les machines d'un goût grossier et subalterne ; il fait parler les princes en bourgeois ; il introduit sur la scène des personnages de condition vile et souvent étrangers à l'action ; il se baigne dans le sang, il outrage la morale, il in-

(1) Tome II, p. 73.
(2) *Ibid.*, p. 81.

sulte à la raison. « Quand Hamlet, occupé des plus grands intérêts, vient se mêler à la conversation des fossoyeurs, l'on est révolté... Le même Hamlet contrefait l'insensé...; ne pouvait-il arriver à ses fins par des moyens plus nobles, plus simples et plus intéressants? Il ne fallait pas, du moins, que cette démence, qui n'est que feinte, lui fît tenir des propos durs et licencieux à sa mère et à sa maîtresse, ni qu'il feignît de prendre le premier ministre pour un rat... Ce sont là des écarts qui ne peuvent être justifiés dans aucun temps ni dans aucun pays, parce qu'ils sont contraires à la vérité, à la raison, aux bienséances générales. »

Deux volumes du *Théâtre anglais* avaient paru en 1746 (1). Dans la préface du tome troisième, que l'abbé Le Blanc publia quelque temps après, avec le quatrième, il remercie le public de l'accueil qu'a reçu son ouvrage. « La vue des cinq premières pièces de Shakespeare, écrit-il, a fait naître l'envie à un grand nombre de personnes de connaître toutes les productions de ce génie aussi fécond que singulier, et j'ai cru devoir me conformer à leur désir. » Et il ajoute que, si les deux nouveaux volumes contiennent beaucoup moins d'« extraits », c'est qu'il a suivi le goût des lecteurs. Ceux-ci, dit-il, « ont paru regretter plusieurs scènes dont j'avais

(1) Le tome I[er] renferme *Othello* et *Henri VI* ; le tome II *Richard III, Hamlet* et *Macbeth.*

cru devoir leur épargner la lecture dans mes deux premiers tomes. »

La traduction de La Place a pour épigraphe *Non verbum reddere verbo*, et l'auteur déclare, dans son Discours préliminaire, qu'il n'a osé hasarder qu'en tremblant de faire parler le français à Shakespeare. « J'avoue, dit-il plus loin, qu'il m'a été impossible de traduire littéralement... Si Shakespeare perd sur les morceaux sublimes, auxquels je ne pourrai atteindre, n'est-il pas juste que je cherche à l'indemniser en lui épargnant la critique de mes compatriotes sur les endroits qu'ils pourraient regarder comme faibles, ridicules ou déplacés? » De fait, les analyses, surtout dans les deux premiers tomes, sont beaucoup plus fréquentes que les traductions. Nous ne devons pas d'ailleurs nous en plaindre trop vivement : les passages traduits l'ont été avec si peu d'exactitude qu'ils donnent peut-être une impression moins fidèle de Shakespeare.

La Place avait exprimé l'espoir que l'on « étendrait chez nous les limites trop bornées de l'art dramatique » (1). C'est là, ajoutait-il, « l'héritage que j'annonce à nos neveux »; et il ne doutait pas « que nos auteurs tragiques ne pussent trouver dans sa traduction le germe ou l'idée de quelque sujet. » Déjà Gresset, mettant un meurtre sur la scène dans son *Edouard III* (1740), s'en justifiait auprès du public

(1) Préface du tome III.

en alléguant l'exemple du théâtre anglais, et J.-B. Rousseau trouvait le coup de poignard du quatrième acte aussi théâtral que hardi. En 1747, Hénault, l'auteur de l'*Abrégé chronologique*, compose un *François II*, drame plutôt que tragédie, dont *Henri VI* lui avait suggéré, dit-il, la première pensée. Vingt ans plus tard (1769), c'est encore dans la traduction de La Place que Ducis prendra son *Hamlet*.

Comme on l'a vu, le goût du théâtre anglais, avec toutes les réserves et tous les amendements possibles, se répandait de plus en plus. L'Encyclopédie consacre bientôt à Shakespeare un article fort élogieux. Les préfaces de La Place nous ont déjà montré que le public français commençait à se départir quelque peu de son dédain exclusif et aveugle pour tout ce qui ne répondait pas au type rigoureusement classique. En 1760, le *Journal encyclopédique*, dans ses numéros du 15 octobre et du 1er novembre, ose traduire deux opuscules anglais où Corneille est mis au-dessous de Shakespeare, comme Racine au-dessous d'Otway.

Voltaire, croyant dès lors notre tragédie menacée, se retourne contre l'influence d'un théâtre qu'il nous avait le premier fait connaître. Il appelle la traduction de La Place « un excès énorme d'extravagance » ; il essaie de ramener le goût français aux pures traditions du grand siècle ; il prêche une véritable croisade contre le drame shakespearien.

Ne pensons pas que l'auteur du *Brutus* et de la *Mort de César* fût uniquement préoccupé de sa propre gloire, ni qu'il y ait contradiction si flagrante entre sa nouvelle attitude et ses premiers jugements sur Shakespeare. C'est le théâtre national que défend ce respectueux disciple de Racine, et, s'il a changé d'attitude, il n'a pas, au fond, changé de sentiment. A son retour d'Angleterre, présentant l'auteur d'*Hamlet* au public, il insiste sur les beautés hardies et saisissantes du drame anglais, dont il croit que notre tragédie peut tirer quelque profit en les appropriant à la scène française; aujourd'hui, se voyant sur le point d'être dépassé, vieilli d'ailleurs, et n'ayant plus la belle ardeur de ses débuts, il insiste au contraire sur les choquants défauts de Shakespeare. Mais, ces défauts, il ne les avait tout d'abord ni dissimulés ni atténués; et, quant aux beautés du théâtre shakespearien, son animosité ne l'aveugla jamais au point de les méconnaître. S'il lui échappe des quolibets et des injures à l'adresse du poète anglais, ce ne sont que boutades d'une humeur irascible, qui, pour un instant, lui fait oublier toute mesure.

En 1761, dans son *Appel des jugements d'un écrivain anglais*, Voltaire répond aux articles du *Journal encyclopédique* que nous avons signalés plus haut. Analysant *Hamlet*, il fait ressortir plaisamment tout ce qui peut dans cette pièce effaroucher le goût fin et discret du parterre français; puis il ajoute : « Tel est l'ouvrage que l'on préfère à *Cinna !* » Il

explique la fécondité de Shakespeare par ses emprunts aux chroniqueurs de tout âge et de toute langue, chez lesquels le poète anglais trouve ses tragédies toutes faites ; il explique son succès en Angleterre par la composition d'un public où ceux qui font la loi sont des porteurs de chaises, des matelots et des courtauds de boutique. Il prend ensuite à partie l'auteur du *Théâtre anglais*, et lui reproche ses inexactitudes, persuadé qu'une traduction plus fidèle aurait tout d'abord dégoûté le lecteur. « Nous ne pouvons trop nous plaindre, dit-il ironiquement, que le traducteur nous ait privés des plus belles scènes de l'*Othello* de Shakespeare » ; et il fait de cette pièce une analyse dans le même goût que celle d'*Hamlet*, pour conclure en regrettant que La Place ait omis tous les morceaux essentiels et vraiment caractéristiques du drame anglais.

En 1764, Voltaire, publiant son édition de Corneille, met à la suite de *Cinna* la traduction des trois premiers actes de *Jules César*, et il se pique dans un Avertissement de l'avoir faite aussi exacte que possible. Son but est de montrer combien Corneille l'emporte sur Shakespeare. « Le génie du premier, écrit-il, est à celui du second ce qu'un grand seigneur est à l'égard d'un homme du peuple né avec le même esprit que lui. »

Les efforts de Voltaire eurent peu de succès ; ils n'empêchèrent pas du moins nos auteurs de traduire ou d'adapter Shakespeare à l'envi.

En 1774, Sébastien Mercier, qui venait de faire paraître son *Essai sur l'Art dramatique*, directement inspiré du théâtre anglais, imite *Roméo et Juliette* dans une pièce intitulée les *Tombeaux de Vérone.* Un an auparavant, Drouin avait donné une adaptation en vers d'*Othello* ; deux ans plus tard, Collot d'Herbois, le futur révolutionnaire, compose une imitation des *Commères de Windsor* intitulée l'*Amant loup-garou*.

Cette même année, commençait à se publier la traduction de Letourneur. Consultons l'*Epître au Roi* du début : « Jamais homme de génie, nous y déclare l'auteur, ne pénétra plus avant que Shakespeare dans l'abîme du cœur humain et ne fit mieux parler aux passions le langage de la nature. » Consultons le *Discours des préfaces* : après s'être plaint que « les Aristarques du jour » traitent son poète comme un sauvage à qui il a échappé quelques traits heureux, et craignent à l'égal d'un poison l'influence du drame shakespearien sur notre scène, il apostrophe les mânes de Corneille et de Racine pour les prendre à témoin de pareils blasphèmes, et ne craint pas de proclamer Shakespeare « le dieu du théâtre. »

Quant à sa traduction, il la donne comme « exacte et vraiment fidèle. » « On y trouvera, dit-il, les beautés et les défauts du tableau. » Voltaire avait prétendu que, si le public français semblait goûter Shakespeare, c'est qu'il le connaissait mal : Letourneur prétend le faire mieux goûter encore par une traduction complète et sincère. Gardons-nous, au

surplus, de prendre son assertion à la lettre : lui aussi modifie le texte ; il y pratique souvent de larges suppressions, il en atténue les trivialités, il en gâte même le naturel. On ne peut pas dire non plus qu'il ait vraiment compris le drame shakespearien, et nous n'en voulons pour preuve que ce passage de son *Avis* où il s'excuse de n'avoir pas tout traduit littéralement, en alléguant qu' « il y a dans le texte des expressions et des métaphores qui, rendues mot à mot, seraient basses ou ridicules, lorsqu'elles sont *nobles* dans l'original ». Quels que soient ses scrupules, il a eu du moins le mérite de sentir Shakespeare mieux que ses devanciers et de le faire connaître au grand public. D'ailleurs, ses vues personnelles sur le théâtre ne manquent ni de hardiesse ni de sagacité.

L'ouvrage de Letourneur exaspéra Voltaire, qui le traite d' « abominable grimoire ». Sa réponse fut une Lettre à l'Académie française, lue par d'Alembert en séance publique, le 25 août 1776. Il y rappelle d'abord qu'il fut le premier à répandre chez nous la connaissance de Shakespeare; puis, en usant avec Letourneur comme jadis avec La Place, il lui reproche de commettre des sacrilèges contre son « dieu » en ne le traduisant pas avec assez de respect ; il recueille chez le poète anglais les scènes les plus basses et les plus dégoûtantes, nous avertissant dans une note qu'elles ne doivent pas être lues en séance, par égard pour les auditeurs ; il

s'adresse enfin au patriotisme de l'illustre assemblée et défend la cause de la tragédie classique comme une cause nationale. Mme de Montague ayant répondu à cette lettre dans un ouvrage que traduisit Letourneur, Voltaire en composa une seconde, où il ne fait guère d'ailleurs que se répéter. « Je fus le premier, y écrit-il, qui tirai un peu d'or de la fange où le génie de Shakespeare avait été plongé par son siècle. »

Cependant, sa correspondance elle-même nous montre bien que le goût du théâtre anglais se propage de plus en plus. Le 30 juillet 1776, il écrivait à d'Argental : « Lekain, aussi en colère que vous l'êtes, me dit que presque toute la jeunesse de Paris est pour Letourneur, que les échafauds et les bordels anglais l'emportent sur le théâtre de Racine et sur les belles scènes de Corneille. » Le 14 janvier 1778, il écrit à La Harpe : « Le théâtre français est une impertinente arène sur laquelle on est jugé par la plus effrénée canaille qui ne veut plus que des pièces qui lui ressemblent. » Shakespeare était déjà dans toutes les mains et saisissait tous les esprits par la puissance et l'originalité de son génie dramatique. Diderot, Grimm, Sedaine, faisaient cause commune avec Letourneur. De toute part le public se tournait vers des beautés plus neuves que celles de la tragédie classique.

Ne nous figurons pas néanmoins que Shakespeare, et j'entends celui de Letourneur, soit encore accepté

sans réserve. La critique veut bien louer son génie mais elle ne va guère au delà du jugement que Voltaire lui-même avait tout d'abord porté. Les La Harpe et les Marmontel le traitent toujours comme un barbare. Fréron même, l'ennemi de Voltaire, préfère hautement *Zaïre* à *Othello ;* il n'admet à aucun degré le mélange du comique et du tragique, il exige que les unités soient observées, il ne veut pas de sang sur la scène ; bref, tout en protestant de son admiration pour Shakespeare, il est révolté par le désordre, l'invraisemblance, la grossièreté du drame shakespearien, et, s'il consent que certaines pièces du poète anglais soient vraiment « des pierres précieuses », il voudrait que ces pierres fussent taillées et polies comme *Othello* l'a été par l'auteur de *Zaïre* (1).

Une fois Voltaire mort, les partisans de Shakespeare sont assurés du succès. L'Académie française, à l'autorité de laquelle il venait d'en appeler, lui donne Ducis pour successeur. Mais rien ne montre mieux que les adaptations de Ducis combien le goût public se modifiait lentement. La première pièce qu'il ait empruntée à Shakespeare est son *Hamlet*, qui fut joué en 1769. Il dit dans un Avertissement : « Je n'entends point l'anglais et j'ai osé faire parler Hamlet sur la scène française. Tout le monde connaît le mérite du *Théâtre anglais* de M. de La Place. C'est

(1) Cf. l'*Année littéraire* aux dates des divers tomes de Letourneur.

d'après cet ouvrage précieux à la littérature que j'ai entrepris de rendre une des plus singulières tragédies de Shakespeare. » Il ne traite d'ailleurs ce sujet qu'avec de vives appréhensions. Le 14 avril 1769, il écrit à Garrick: « Je conçois, Monsieur, que vous avez dû me trouver bien téméraire de mettre sur le théâtre français une pièce telle qu'*Hamlet*. Sans parler des irrégularités sauvages dont elle abonde, le spectre, les comédiens de campagne et le combat au fleuret m'ont semblé des ressorts absolument inadmissibles sur notre scène... J'ai donc été obligé en quelque façon de *créer une pièce nouvelle.* »

Ducis voulait confier le rôle d'Hamlet à Lekain; mais, lorsqu'il le lui proposa, Lekain entra dans de longs raisonnements sur le danger des innovations littéraires, s'étendit contre la difficulté de faire digérer les crudités de Shakespeare à un parterre nourri des beautés substantielles de Corneille et des exquises douceurs de Racine, cita l'exemple de Voltaire qui dans *Zaïre* et *Sémiramis* avait prouvé combien le génie peut se montrer créateur en imitant, regretta que le talent élevé qui venait de produire l'*Hamlet* français n'eût point pris pour objet de son culte un modèle moins barbare, et pria l'auteur de vouloir bien disposer de son rôle en faveur d'un comédien qui n'aurait point pour le genre de l'ouvrage les préventions insurmontables qu'il se sentait.

Trois ans après parut *Roméo et Juliette ;* mais la tragédie de Ducis, comme on peut le penser, ne res-

semble que de bien loin au drame de Shakespeare, et c'est encore « une pièce nouvelle » que « crée » le poète. En 1783, le *Roi Léar*. « J'ai tremblé, dit Ducis dans sa préface, j'ai tremblé plus d'une fois, je l'avoue, quand j'ai eu l'idée de faire paraitre sur la scène française un roi dont la raison est aliénée. Je n'ignore pas que la sévérité de nos règles et la délicatesse de nos spectateurs nous charge de chaînes. » Un an après, c'est *Macbeth*. Il avait songé depuis longtemps à cette pièce. En février 1775, il écrivait déjà à Sedaine : « On me reproche le choix du sujet comme une chose atroce. Monsieur Ducis, me dit-on, suspendez quelque temps ces tableaux épouvantables; donnez-nous une pièce tendre dans le goût d'*Inès*, de *Zaïre*, une pièce qui fasse couler doucement les larmes. » Il déclare d'ailleurs dans son Avertissement « qu'il s'est appliqué d'abord à faire disparaître l'impression toujours révoltante de l'horreur qui certainement eût fait tomber son ouvrage, et qu'il a tâché ensuite d'amener l'âme de son spectateur jusqu'au dernier degré de la terreur tragique en y mêlant avec art ce qui pouvait la faire supporter. » Il s'applaudit, comme d'un trait d'audace sans précédent, de hasarder sur le théâtre une scène de somnambulisme, et nous apprend enfin qu'il a dû faire subir à sa pièce « des retranchements considérables, d'après les avertissements du plus éclairé des juges, le public. »

Dans la préface de *Jean-sans-Terre*, qui est de 1791,

il s'excuse « d'avoir fait périr Arthur par la main du roi son oncle. » Dans celle d'*Othello*, nous voyons mieux encore à quels ménagements le goût du public assujettissait les plus timides novateurs. « Je suis bien persuadé, dit-il en parlant d'Iago, que, si les Anglais peuvent observer tranquillement les manœuvres d'un pareil monstre sur la scène, les Français ne pourraient jamais un moment y souffrir sa présence, encore moins l'y voir dévoiler toute l'étendue et toute la profondeur de sa scélératesse. C'est ce qui m'a engagé à ne faire connaître le personnage qui le remplace dans ma pièce que tout à la fin... Je n'ai pas manqué non plus, dès que je l'ai pu, dans un court récit, d'instruire le public de sa punition. J'ai pensé même que, si le spectateur avait pu, dans le courant de la tragédie, le soupçonner seulement au travers de son masque d'être le plus scélérat des hommes, c'en était fait du sort de tout l'ouvrage... Quant à la couleur d'Othello, j'ai cru pouvoir me dispenser de lui donner un visage noir; j'ai pensé que le teint jaune et cuivré... aurait l'avantage de ne point révolter l'œil du public et surtout celui des femmes... » De pareilles citations prouvent combien le poète se préoccupait du parterre, et combien le parterre était encore rebelle aux innovations shakespeariennes : on ne souffrait dans les personnages ni la noirceur de l'âme ni celle de la peau. Ducis s'explique ensuite sur son dénouement. Quoiqu'il n'eût

pas manqué d'atténuer celui de Shakespeare soit par l'adoucissement des termes, soit en faisant tuer Hédelmone d'un coup de poignard, « jamais impression ne fut plus horrible » : « toute l'assemblée se leva et ne poussa qu'un cri » ; « plusieurs femmes s'évanouirent » ; aux applaudissements se mêlaient « des improbations, des murmures, et enfin même comme une espèce de soulèvement. » « J'ai cru, ajoute le poète, que la toile allait se baisser. » Il finit par écrire un second dénouement à l'adresse des cœurs sensibles : Moncénigo arrête le bras du More, et Loredan explique à Othello la trahison de « l'exécrable Pézare. »

Ducis nous semble, à nous, bien timoré. Au fond, s'il aima Shakespeare, c'est sans l'avoir jamais bien connu, sans seulement s'être donné la peine de passer le détroit pour le voir sur la scène. Il céda à je ne sais quel attrait mystérieux dont lui-même ne peut se rendre compte. Ce qui nous frappe le plus, dans ses pièces, c'est la manie de moraliser. Dans *Hamlet*, il veut faire du prince « un modèle de tendresse filiale » (1). Dans *Roméo et Juliette*, le point essentiel est pour lui « de peindre le caractère d'un homme dont l'âme autrefois vertueuse et tendre se trouve dénaturée par la barbare persécution de ses ennemis et par l'amour le plus violent pour ses enfants » (2). Dans *Macbeth*, c'est Frédégonde

(1) Lettre à Garrick du 14 avril 1769, et Dédicace de la pièce
(2) Avertissement à la pièce.

qui se punit elle-même ; croyant tuer Malcolm, la lady Macbeth française poignarde son propre fils (1). Dans *Jean-sans-Terre*, préoccupé de châtier l'assassin d'Arthur, « il lui fait annoncer par Hubert une mort funeste et terrible » (2). Enfin, dans *Othello*, nous avons déjà vu qu'il s'empresse d'apprendre au public l'exécution du traître. Ce souci d'une moralité superficielle était bien peu conforme à l'esprit Shakespearien : Ducis nous donne un Shakespeare dans le goût sentimental et vertueux du XVIIIe siècle finissant.

Lui-même se croyait d'ailleurs beaucoup plus fidèle au poète anglais qu'il ne l'était et qu'il ne pouvait l'être. Dans son *Epître à ma mère*, dans ses *Souvenirs*, il se félicite avec complaisance d'avoir rendu l'impression saisissante et terrible du drame anglais. Shakespeare est son « patron », son « saint », un saint qu'il honore pieusement, fût-ce par d'inconscientes profanations. « J'aime, disait-il, à traverser des abîmes, à franchir des précipices ; je sens qu'au fond je suis indisciplinable. » Le bonhomme Ducis se faisait illusion à lui-même : il n'a guère emprunté de Shakespeare, comme le dit Sainte-Beuve, que les titres de ses pièces et une certaine excitation chaleureuse pour se monter l'imagination

(1) Thomas appelle la pièce un Traité du Remords, et en compare l'auteur au P. Bridaine. (Lettre à Ducis du 11 octobre 1782.)

(2) Avertissement à la pièce.

sur les mêmes sujets. D'ailleurs, on ne saurait lui en vouloir de ses infidélités, si l'on se représente le milieu contemporain. Il fit supporter au public toute la dose d'innovation shakespearienne que celui-ci pouvait digérer, et nous avons vu que son indépendance faillit parfois lui coûter cher. Quelque timides qu'elles soient encore, les tragédies du poète n'en popularisaient pas moins le nom de Shakespeare On peut même dire qu'elles nous acheminèrent vers les hardiesses du drame anglais et nous préparèrent de loin à accepter sans trop de répugnance des crudités et des bizarreries devant lesquelles lui-même avait reculé.

Les deux dernières pièces que Ducis emprunta à Shakespeare furent représentées en 1791 et en 1792; si nous y ajoutons le *Timon* de Mercier, nous aurons cité toutes les tragédies de l'époque révolutionnaire qu'inspira le théâtre shakespearien. Le drame de la Révolution n'est point sur la scène, où M.-J. Chénier ressasse les tirades classiques en les adaptant aux passions du temps. « Que me parles-tu, écrit Ducis à son ami Vallier, de m'occuper à faire des tragédies? La tragédie court les rues. Si je mets le pied hors de chez moi, j'ai du sang jusqu'à la cheville. »

La révolution politique préparait d'ailleurs une révolution littéraire. Mais celle-ci fut lente à s'opérer, et, sous l'Empire, le rétablissement de l'ordre social, que l'on achète au prix de la liberté, se concilie

fort bien avec le respect des anciennes traditions. Les écrivains que nous sommes habitués à considérer comme les promoteurs du mouvement romantique, n'ont qu'un médiocre enthousiasme pour le drame shakespearien : dans son livre *De l'Allemagne*, Mme de Staël proteste contre le « mélange du ton populaire avec la dignité tragique », et dit que « le drame est à la tragédie ce que les figures de cire sont aux statues. » Chateaubriand, quitte à s'en repentir plus de trente ans après, sacrifie Shakespeare au théâtre classique. Quant à la critique de l'Empire, elle défend avec les Geoffroy et les Dussault notre scène nationale contre toute innovation, et remonte par delà les hardiesses de Voltaire jusqu'au plus pur XVIIe siècle.

Cependant, l'influence de l'Angleterre, que double pour ainsi dire celle de l'Allemagne, provoque encore bien des tentatives de renouveler la tragédie sans porter atteinte aux règles consacrées. Depuis le commencement du siècle jusqu'à l'avènement du romantisme, plus de vingt pièces sont conçues dans cet esprit : elles ont pour auteurs Népomucène Lemercier, Alexandre Duval, Raynouard, Ancelot, Casimir Delavigne, Soumet, Guiraud, Lebrun. Mais ces pièces, malgré le talent qu'elles peuvent dénoter, sont encore bien pâles et se distinguent à peine des tragédies que faisaient représenter les fidèles observateurs des traditions classiques, Jouy, Viennet et Arnault. Le public est d'ailleurs

plus timide encore que ces timides innovateurs, et c'est à peine s'il supporte que Lebrun, l'auteur de *Marie Stuart*, transporte la scène d'une salle à l'autre de Fotheringay. Dans une préface écrite en 1825, le poète se félicite « d'avoir essayé un rapprochement entre la Melpomène étrangère et la nôtre » ; mais il se plaint d'avoir été obligé à bien des sacrifices pour ne pas heurter les susceptibilités du parterre. « J'avais tenté, dit-il, de faire entrer en un passage du cinquième acte le mot de *mouchoir*, j'avais dit :

> Prends ce don, ce mouchoir, ce gage de tendresse,
> Que pour toi de ses mains a brodé ta maîtresse.

Ce mouchoir brodé épouvanta ceux qui entendirent d'abord la pièce. Ils me supplièrent à mains jointes de changer des mots si dangereux et qui ne pouvaient manquer de faire rire toute la salle à l'instant le plus pathétique. J'écrivis *ce tissu* (1). » Le public manifestait parfois quelque ennui de l'ancien théâtre, mais il tenait pour suspectes les moindres nouveautés. La première condition d'une réforme dramatique, c'était de renoncer tout d'abord à je ne sais quel type de noblesse convenue dans les sentiments et dans l'expression ; et c'est là peut-être qu'on se montrait le plus récalcitrant.

En publiant vers le même temps sa traduction de Shakespeare, Guizot se hasardait à dire

(1) Préface de *Marie Stuart*.

que la France, encore un peu étonnée de la liberté et de la grandeur du théâtre anglais, était pourtant au moment d'abolir les règles établies pour devenir franchement shakespearienne. Il y a loin de là à l'état réel du public. En 1822, une troupe anglaise représenta sur la scène de la Porte-Saint-Martin quelques pièces de Shakespeare : elle fut outrageusement sifflée. « Pour la première fois, dit le *Constitutionnel* (1), on vient de nous offrir en France dans la langue originale l'un des chefs-d'œuvre de l'Eschyle britannique, *Othello* : le public n'a pas voulu en écouter une scène, un seul vers, un seul mot... Vers le milieu du troisième acte, un des spectateurs, auquel on a attribué quelques paroles que le public a trouvées outrageantes, est devenu l'objet des cris du parterre ; on voulait qu'il quittât la salle ; de là rixes, violence ; on a boxé ; le théâtre a été escaladé, et, pour en finir plus vite, lorsque le calme s'est trouvé rétabli, Othello s'est borné à étouffer sur son lit la malheureuse Desdémone. » La *Quotidienne* constate (2), non sans regret, que « les artistes de la troupe de M. Penley n'ont pu proférer une parole qui ne fût couverte par les vociférations ». « Dès que les acteurs parurent, dit Stendhal (3), ils furent assaillis avec des pommes et des œufs ; de temps en temps on leur criait : *Parlez français !* Quelques

(1) Numéro du 3 août.
(2) Numéro du 1er août.
(3) *Racine et Shakespeare*

calicots crièrent : *A bas Shakespeare ! C'est un aide de camp du duc de Wellington !* » Et, sans doute, un sentiment de patriotisme plus ou moins bien entendu contribua, j'y consens, à l'accueil que reçut ce jour-là Shakespeare. Mais les journaux du temps nous apprennent que le public fut, aussi, choqué par le drame lui-même : la scène d'ivresse lui déplut, et le dénouement provoqua, dit le *Miroir* (1), « des sifflets adressés à ce qui excite plus de dégoût que d'horreur tragique. » D'ailleurs, les comédiens n'avaient même pas osé donner la pièce en son entier, faisant d'avance au public des sacrifices dont il devait se montrer bien peu reconnaissant (2).

C'est alors que Stendhal commença à publier les brochures réunies plus tard sous le titre commun de *Racine et Shakespeare*. Cet ouvrage, où nous trouvons un grand nombre des idées que fit triompher bientôt l'école romantique, ne fut pas sans influence sur le mouvement littéraire. Cependant, les superstitions classiques restaient toujours aussi tenaces dans l'esprit des spectateurs : ceux-là mêmes que la lecture de Shakespeare remplissait d'admiration, ne pouvaient, au théâtre, supporter les œuvres françaises où se marquait, si légèrement que ce fût, l'influence du drame shakespearien. En 1825, à la

(1) Numéro du 2 août.

(2) Par exemple, les deux scènes du bouffon aux actes II et III avaient été supprimées.

première représentation du *Cid d'Andalousie*, le mot *chambre*, que Lebrun avait laissé glisser dans sa pièce, souleva les réclamations des spectateurs, et le *Globe* dut leur rappeler ce vers de Racine :

De princes égorgés la chambre était remplie (1).

Dans la même tragédie, une des meilleures scènes, celle où don Sanche, assis aux pieds d'Estelle, l'entretient doucement du progrès de leur amour et lui rappelle en vers pleins de délicatesse et de grâce les premiers traits furtifs de leur mutuelle intelligence, ne put trouver grâce devant le parterre, sous prétexte qu'elle retardait la marche de l'action (2). Des délicatesses si susceptibles, des sévérités si étroites, montrent assez combien nous étions encore loin du drame shakespearien.

L'école romantique s'était cependant formée et commençait à battre en brèche les préjugés du public, en concentrant tous ses efforts contre la tragédie. Au mois de septembre 1827, l'Odéon entreprit de renouveler l'expérience qui avait si mal réussi à la Porte-Saint-Martin. Charles Magnin, qui rendit compte de ces représentations dans le *Globe*, fut frappé surtout par l'attention soutenue des spectateurs. Il nous apprend toutefois que dans la scène d'*Hamlet* où le prince, simulant la folie, s'assied aux

(1) *Athalie*, v. 243.
(2) *Revue française*, janvier 1830. Article du duc de Broglie.

pieds de sa maîtresse pour écouter les comédiens, cette posture, si peu conforme à la tenue tragique, ne fut pas sans causer quelque surprise. Au quatrième acte, la vue d'Ophélia devenue folle, la première mesure de son chant si singulier, provoqua un léger frémissement. Mais la pièce fut d'ailleurs fort applaudie, et *Roméo et Juliette*, dont la représentation suivit celle d'*Hamlet*, n'obtint pas un succès moins grand. Quelque bon accueil qu'on eût fait à ces deux drames (*Othello* réussit beaucoup moins), gardons-nous pourtant d'en conclure que le public se fût assimilé Shakespeare. D'abord, nul doute que les applaudissements n'allassent en grande partie aux acteurs : c'étaient, entre autres, Charles Kemble et miss Smithson. Ensuite, les pièces représentées avaient, cette fois encore, subi de profondes modifications. Charles Magnin, qui approuve lui-même certains changements, se plaint qu'on ait rendu Shakespeare « presque aussi ennuyeux que l'auteur de *Warwick* et de *Virginie* (1) ».

C'est peu de temps après ces représentations que parut la préface de *Cromwell*. Si Victor Hugo ne veut pas prendre Shakespeare pour modèle, il le prend du moins pour exemple, et son manifeste est une rupture éclatante avec le théâtre classique. Talma emporta la tragédie dans sa tombe. Lui mort, elle

(1) Les articles que Ch. Magnin publia dans le *Globe* se trouvent au tome II de ses *Causeries et Méditations*.

ne pouvait plus se soutenir ; elle fit place au drame, dans lequel Victor Hugo résume la révolution littéraire.

Le drapeau du romantisme, sur lequel était inscrit le nom de Shakespeare, rallia bientôt toute la jeunesse contemporaine.

Dès 1828, Frédéric Soulié fait jouer *Roméo et Juliette.* « La première représentation de cette pièce, dit Jules Janin (1), fut une des représentations mémorables de cette époque de fièvres. Nous avons pleuré et sangloté sans vergogne au dernier acte, et la foule, indécise encore à des beautés si nouvelles, a été subjuguée par nos larmes ! » Le drame n'était pourtant encore qu'une imitation bien infidèle de Shakespeare. Des vingt-cinq personnages de la pièce anglaise, Soulié en retranche dix-huit ; il concentre toute l'action dramatique sur les deux amants ; il retranche, il ajoute à son gré ; le seul passage qu'il rende fidèlement est une scène du dernier acte, qui, comme on le sait, n'est pas de Shakespeare.

Un an après, Alfred de Vigny donne son *Othello.* « Cette modeste traduction, dit-il lui-même (2), a éprouvé des résistances si grandes que je suis encore à me demander quel miracle l'a fait réussir. » Tout adouci qu'on leur présentât le poète anglais, les

(1) *Littérature dramatique.*
(2) *Lettre sur la soirée du* 24 *oct.* 1829.

spectateurs avaient encore peine à l'admettre : ils se formalisèrent, par exemple, que l'oreiller de Shakespeare fût substitué au poignard de Ducis. « De temps à autre, écrit Vigny, le public, dans sa majorité saine et active, sent bien qu'il faut marcher ; mais presque toujours une foule d'esprits *infirmes* et paresseux qui se donnent la main, forment une chaîne qui l'arrête et l'enveloppe... ; ce sont eux que j'ai cherché à guérir... Quelquefois je leur ai fait bien du mal au point de les faire crier ; mais, moyennant quelques adoucissements à leur usage, ils se trouvent à présent dans un bien meilleur état de santé (1). » Ce mot de *mouchoir* que Lebrun avait dû effacer en 1825, Alfred de Vigny eut le courage de le lancer au parterre. « Croiriez-vous, s'écrie-t-il, croiriez-vous, vous Anglais, qui savez quels mots se disent dans les tragédies de Shakespeare, que la muse tragique française a été quatre-vingt-dix-huit ans (2) avant de se décider à dire tout haut : *un mouchoir ?...* Enfin, en 1829, elle a dit le grand mot, à l'épouvante et à l'évanouissement des faibles qui jetèrent ce jour-là des cris longs et douloureux (3). »

Dans son Avant-propos de 1829, Vigny dit que « lorsque le More fut entré dans la place, il en ouvrit toutes les portes », La bataille d'*Hernani*, joué quelques mois après *Othello*, nous montre pourtant

(1) *Lettre sur la soirée du 24 oct* 1829.

(2) La date de *Zaïre* est 1732.

(3) *Lettre sur la soirée du 24 oct* 1829.

combien l'esprit classique était encore vivace. Les acteurs eux-mêmes, si nous en croyons Victor Hugo, firent des vœux contre le succès du drame : Samson riait sous cape ; Michelot avait promis à ses camarades une chute retentissante ; Mlle Mars s'ingéniait à dépiter le poète et n'avait accepté son rôle que pour qu'il ne fût pas joué par une autre. Quant au public et à la critique, ils en étaient restés aux tragédies de Soumet et de Lebrun, dont certaines audaces les avaient même choqués. *Hernani* souleva de telles tempêtes que l'on put croire tout essai de drame shakespearien condamné d'avance sur la scène française. Plusieurs de ces poètes eux-mêmes qui, depuis le commencement du siècle, avaient cherché, bien timidement sans doute, à rajeunir notre théâtre classique, demandèrent à Charles X l'interdiction de la pièce.

Cependant, si *Hernani* avait provoqué tant de colères, il excita aussi, surtout dans la jeunesse, un prodigieux enthousiasme. « Cette soirée, dit Théophile Gautier, décida de notre vie (1). » La nouvelle génération presque tout entière fit cause commune avec les novateurs, et, après bien des luttes, que ce n'est pas ici le lieu de raconter, le romantisme prit définitivement possession de la scène française.

Dès lors, Shakespeare trouva chez nous un public

(1) *Hist. du romantisme.*

mieux préparé. Vers 1825, Bruguière de Sorsum avait traduit plusieurs drames du poète anglais en prose, en vers blancs et en vers rimés ; en 1829, *Macbeth* avait été popularisé sous la forme d'un mélodrame par Ducange et Anicet Bourgeois. En 1840, Francisque Michel fit paraître sa traduction des œuvres complètes ; la même année, Jules Lacroix donna son *Macbeth*; deux ans plus tard, MM. Auguste Vacquerie et Paul Meurice tirèrent de Shakespeare un *Falstaff* écouté par le public avec faveur, sauf quelques protestations contre certaines scènes d'une gaîté qu'il trouva choquante. En 1844, Benjamin Laroche traduit Shakespeare tout entier avec plus d'exactitude que ses devanciers. Au mois de décembre, une troupe d'acteurs vient d'Angleterre jouer *Othello* et *Hamlet* dans la salle Ventadour : ces deux pièces ont un vif succès et Théophile Gautier s'écrie : « Nous sommes enfin dignes de Shakespeare » ! (1)

Si le public, ou, du moins, un certain public, applaudit les drames de Shakespeare représentés, dans le texte même, par des comédiens anglais, aucun auteur n'ose traduire exactement une œuvre du poète et la porter telle quelle sur notre scène. En 1847, Alexandre Dumas et M. Paul Meurice firent jouer leur *Hamlet* au théâtre de Saint-Germain, mais ils n'eurent garde de reproduire avec fidélité la pièce originale : ils y firent de nombreuses suppressions,

1) *Hist. de l'art dramatique.*

y ajoutèrent maints traits, changèrent enfin tout le dénouement en ramenant sur la scène le fantôme chargé de punir ou de récompenser chacun des personnages suivant ses mérites, et en laissant vivre Hamlet. Père, dit le jeune prince,

> Père, et quel châtiment m'attend donc?...
>
> — Tu vivras!

s'écrie le spectre, empruntant ainsi à *Richard III* un mot qui ne s'applique guère à Hamlet. Le drame fut d'ailleurs bien accueilli, et, l'année suivante, le Théâtre-Historique en fit une brillante reprise.

La traduction de François-Victor Hugo fut publiée à partir de l'année 1859 : c'était le vrai Shakespeare, aussi exactement rendu qu'il peut l'être dans une langue étrangère. En 1863, Jules Lacroix fit représenter son *Macbeth* en vers, et le drame eut un immense succès. La même pièce du poète anglais, traduite et jouée comme elle le fut à l'Odéon, aurait, en 1830, révolté la salle tout entière : un progrès sensible s'était donc opéré dans notre goût. Mais Lacroix n'avait pas encore osé nous donner une traduction vraiment fidèle et complète. Ne pouvant conserver tous les changements de lieu sans heurter ce qui nous reste encore de respect invétéré pour l'unité classique, il fond violemment ensemble des scènes que le texte sépare. Il abrège l'horrible litanie des sorcières, il supprime les canons, il coupe la scène du portier ivre. Dans sa pièce, le roi ne guérit plus

les écrouelles, Macbeth ne tue pas Siward, Macduff ne revient pas sur le théâtre en portant la tête de Macbeth. Tous ces passages du drame anglais lui avaient paru incompatibles avec notre goût.

Sans énumérer les pièces imitées de Shakespeare qui, dans ces dernières années, ont été mises sur la scène, contentons-nous de dire qu'on n'en pourrait citer une seule dont l'auteur ne se soit cru obligé de faire au goût français de nombreuses concessions. Certes, la critique est maintenant unanime, en France aussi bien qu'en Angleterre et en Allemagne, à considérer Shakespeare comme le génie le plus puisssant et le plus complet qui ait représenté la vie humaine en l'enfermant dans le cadre du drame. On peut même croire que notre admiration, s'attachant à ses écarts les plus bizarres non moins qu'à ses beautés les plus pures, a bien des fois passé la juste limite pour tomber dans je ne sais quels mystiques raffinements. La religion a tourné en fanatisme: il fallait jadis défendre Shakespeare contre des délicatesses et des rigueurs excessives ; c'est maintenant contre une idolâtrie pédantesque qu'il faudrait le protéger. Toutefois, s'il est des lecteurs qui font profession de tout admirer dans le poète, si l'on peut même dire que Shakespeare est définitivement entré dans le domaine de la pensée française, il serait téméraire de prétendre que le drame shakespearien soit vraiment acclimaté sur notre scène.

Depuis que le nom du grand dramaturge com-

mença à être connu chez nous, depuis soixante ans surtout que le romantisme a renouvelé notre art dramatique, nous nous sommes débarrassés de bien des préjugés et affranchis de bien des « règles » : nous n'avons plus la superstition des unités; nous admettons que le rire se mêle aux larmes sur la scène comme dans la vie; nous voulons une représentation plus expressive et moins abstraite de la réalité. Mais, quelques changements qu'ait subis notre théâtre, la conception générale n'en a pas varié autant qu'on pourrait le croire : notre idéal dramatique, si nous ne cherchons pas à le réaliser par les mêmes moyens et les mêmes procédés, est toujours, en ses traits les plus essentiels, conforme à celui du XVIIe siècle. L'abstraction et l'idéalisation règnent sur notre théâtre moderne comme dans l'ancienne tragédie. Tandis que Shakespeare découpe l'histoire ou la vie humaine telle quelle en drames touffus et débordants, nos poètes contemporains choisissent et combinent. Les belles œuvres de notre temps sont composées avec la même rigueur que les pièces de Racine, et l'auteur du *Demi-Monde* ne le cède guère, sur ce point, à l'auteur d'*Athalie*. Le goût pour la sobriété, pour l'ordre et l'harmonieuse proportion, pour la juste économie des moyens, pour la logique des caractères, pour une action serrée et vigoureuse qu'aucun hors-d'œuvre n'interrompt, que ne retarde aucun acte inutile, aucune parole oiseuse, ce goût classique enfin, puisqu'il faut l'appeler par son nom,

tient au fond même de notre génie national ; et, s'il comporte d'étroites sévérités, il nous vaut pourtant un théâtre dont nous n'avons point à rougir. Il se concilie d'ailleurs avec l'admiration que nous devons à Shakespeare. Mais le poète anglais, en tenant même sa naturalisation pour complète et définitive, ne sera jamais sur notre théâtre qu'un étranger naturalisé.

LE VERS ALEXANDRIN

ET SON ÉVOLUTION RYTHMIQUE

Pas plus que la langue ordinaire, le langage poétique n'est une matière inanimée ; il a sa vie propre, en connexion étroite avec la vie intellectuelle et sensible de l'homme lui-même, sur laquelle il se façonne spontanément. Sans doute, il est régi par certaines lois inhérentes à sa nature ; mais ces lois universelles comportent les systèmes les plus divers. Si toute versification a nécessairement pour principe une certaine régularité conçue par l'entendement et perçue par l'oreille, ce principe, susceptible d'applications bien différentes, a permis de fonder le langage poétique tantôt sur la quantité des syllabes, tantôt sur leur nombre ou sur leur valeur tonique ; et, les règles spéciales appliquées dans chacun de ces systèmes ne devant être elles-mêmes considérées que comme l'expression particulière de la loi générale qui préside à tous, on voit quelle latitude est

laissée aux modifications de toute sorte que peuvent engendrer avec le temps l'éducation de nos organes et le développement de notre esprit.

C'est ainsi que la métrique française a subi dans ce siècle de graves changements qui, sans porter atteinte à sa constitution fondamentale, en ont profondément altéré le mécanisme traditionnel. Il n'y a pas longtemps encore, l'alexandrin dit romantique passait pour une perversion monstrueuse et ridicule dont les uns s'indignaient et dont s'égayaient les autres ; la forme de vers qu'avait consacrée notre grand siècle littéraire était regardée comme je ne sais quel canon hiératique auquel nul ne pouvait toucher sans se faire taxer de sacrilège. On admettait encore que notre langue ne fût plus celle de Bossuet, on ne voulait pas admettre que notre versification ne fût plus celle de Malherbe et de Boileau. C'est seulement de nos jours qu'on a vu dans le vers moderne, non plus une dislocation barbare du vers classique, mais le produit d'une évolution naturelle dont les origines remontent au XVII[e] siècle lui-même.

Les unités métriques le plus fréquemment employées chez nous furent, au commencement du moyen âge, le vers de huit syllabes et celui de dix, qui avaient précédé l'alexandrin. C'est dans une chanson du XII[e] siècle, le *Voyage de Charlemagne à Jérusalem*, que nous trouvons pour la première fois le vers de douze syllabes. Son nom, comme on le sait, lui vient

d'un poème, le *Roman d'Alexandre*, composé à la fin du même siècle. La fortune de ce mètre fut rapide, et il resta longtemps le plus usité dans le genre épique. Sa désuétude concorda avec le déclin de notre poésie. Dès le xve siècle, elle est à peu près complète. En 1521, Pierre Fabri appelle l'alexandrin une « antique manière de rithmer » (1). On le considère, encore au temps de Marot, comme lourd et peu maniable ; c'est l'opinion de Thomas Sibilet, qui compose son *Art poétique* au moment même où Ronsard, enfermé dans le collège de Coqueret, prépare la réforme littéraire qui doit ouvrir chez nous l'ère de la poésie classique. « Le vers de dix pieds, écrit-il, est très usité parce qu'il est en français ce qu'est en latin le carme héroïque » ; quant à l'alexandrin, « cette espèce est moins fréquente et ne peut proprement s'appliquer qu'à choses fort graves, comme aussi au poids de l'oreille se trouve pesante » (2). Quand le maître de Sibilet, Marot, compose des vers de douze syllabes (et c'est bien rare), il ne manque pas de l'annoncer et de le proclamer dans son titre, comme s'il voulait se prévaloir auprès du lecteur d'un si grand et si méritoire effort. C'est en alexandrins qu'il célèbre *le Roi et ses perfections;* mais que devient, sous ce vêtement trop étoffé, dont elle n'a pas l'habitude, la langue si vive et si preste de maître Clément? Le

(1) *Grant et vray Art de pleine Rhétorique.*
(2) *Art poétique*, liv. I, chap. V.

poète croit devoir à François Ier une louange en grands vers, et il se guinde laborieusement pour hausser jusqu'à la dignité d'un mètre aussi solennel une voix accoutumée au léger badinage du décasyllabe. Il regarde l'alexandrin avec un respect mélangé de frayeur. Il sent bien que l'armure n'est pas à sa taille, et que, s'il est assez hardi pour s'en revêtir, il risque d'être écrasé sous le poids.

A la Pléiade appartint de restaurer le vers héroïque. Si l'on en croit Étienne Pasquier, « le premier des nôtres qui remit les alexandrins en crédit fut Baïf en ses *Amours de Francine*, suivi depuis par du Bellay au livre de ses *Regrets*, et par Ronsard en ses *Hymnes* » (1). Dans son *Art poétique*, Jacques Pelletier du Mans déclare avec raison que « le genre épique en est le vrai usage » (2). Il ne fait d'ailleurs que se ranger à l'avis de Ronsard : le chef de la Pléiade eut l'honneur de reconnaître le premier le véritable emploi de l'alexandrin, et c'est sous ses auspices que la traduction de l'*Iliade*, commencée par Hugues Salel en décasyllabes, fut continuée par Amadis Jamyn en grands vers. Mais, s'il avait donné le conseil, il ne donna pas l'exemple, et notre première épopée classique, dont il fut l'auteur, est, comme nos premières chansons de gestes, écrite en vers de dix pieds. Ce retour de Ronsard au décasyl-

(1) *Recherches de la France*, fol. 625

(2) Livre II.

labe, son fidèle disciple, Vauquelin de la Fresnaye, le regrette fort justement (1); la faiblesse de la *Franciade* est due en grande partie à l'emploi d'un mètre qui n'a ni assez de variété ni assez d'ampleur pour soutenir ce ton épique auquel son auteur s'est, dans maint poème (2), élevé sans effort, dès qu'il a repris l'alexandrin. Ronsard a beau déclarer en sa préface que les grands vers « sentent trop la prose facile et sont trop énervés et flasques » ; quelques lignes de l'*Abrégé d'Art poétique* nous donnent à penser que, dans son for intérieur, il y resta toujours fidèle. « Si je n'ai commencé ma Franciade en alexandrins, il s'en faut prendre, dit-il, à ceux qui ont puissance de me commander et non à ma volonté, car cela est fait contre mon gré, espérant bien un jour la faire marcher à la cadence alexandrine ; mais pour cette fois il faut obéir (3). »

Ronsard ne refit pas la *Franciade* en alexandrins ; mais le grand vers n'en est pas moins considéré dès

(1) O combien mieux a dit d'Homère la trompette
Qui rien messéamment en ses œuvres ne traite,
Ou bien notre Ronsard, si d'un air entonné
Hautement sa trompette en longs vers eût sonné.

(*Art. poét.*, chant II.)

(2) Cf. par exemple l'élégie d'Orphée, l'hymne de l'Hiver, certains Discours, etc.

(3) On trouvera ces lignes dans l'édition de 1573 ; elles furent retranchées dans les éditions postérieures.

lors comme le mètre épique : c'est celui de Maurice Scève dans son *Microcosme*, de du Bartas dans sa *Judith* et dans ses *Semaines*, de d'Aubigné dans ses *Tragiques*. Peu à peu il prend même possession de tous les genres élevés et soutenus auxquels ne pouvait convenir la strophe lyrique ; et, dans l'ode elle-même, nos poètes en font le plus fréquent usage. La comédie seule emploie de préférence l'octosyllabe (1) ; quant à la tragédie, Jodelle, dès sa *Cléopâtre*, rompt avec la versification des mystères et compose en grands vers deux actes sur cinq, les plus pathétiques ; sa seconde pièce, *Didon*, n'emploie pas d'autre mètre. Après lui, l'on peut citer quelques tragédies composées en décasyllabes, soit tout entières (2), soit en partie (3) ; mais, à dater de Robert Garnier, l'alexandrin devient sans conteste le mètre tragique.

Ainsi ce vers de douze syllabes, qui, vers le début du XVIe siècle, était d'un si rare emploi, s'empare maintenant de tous les genres classiques, tels que les ont fondés Ronsard et son école, tels qu'ils se maintiendront jusqu'à notre âge. Depuis plus de trois siècles, l'alexandrin est le mètre par excellence de la poésie française. C'est par lui que s'est faite l'éducation de notre oreille, c'est en lui que se ré-

(1) Au XVIIe siècle, elle s'écrira généralement en alexandrins ; mais, au XVIIIe, le décasyllabe y sera fréquemment employé.

(2) Par exemple la *Famine* de Jean de la Taille.

(3) Par exemple *Daïre* de Jacques de la Taille.

sume, au point de vue du rythme, l'histoire tout entière de notre versification.

Quand le vers français prit naissance, le nombre des syllabes, non leur quantité, en détermina la mesure, et cette mesure fut rendue sensible non par des combinaisons prosodiques que l'oreille était depuis longtemps incapable de saisir, mais par l'accent tonique et par l'assonance chargés de marquer le rythme soit à l'intérieur, soit à la fin de l'unité métrique. Les accents susceptibles de fournir un repos à la voix partagèrent l'unité métrique en ses divers membres ; et, pour rendre la fin du vers aisément perceptible, on imagina de la noter par un son qui se reproduisît à la fin du vers suivant ; l'assonance d'abord, puis la rime, furent le battement de la mesure.

Il y a cette différence entre la prose et la poésie que le rythme de l'une a pleine et entière licence, tandis que celui de l'autre est assujetti à des règles fixes. Or, ces règles se rapportent à la loi générale de symétrie qui est le fondement essentiel de toute versification. Dans notre système particulier, chaque unité métrique est, quant au nombre des syllabes, en rapport d'égalité avec l'unité métrique qui la précède et celle qui la suit. Mais, comme la série de douze pieds est trop longue pour que l'oreille la saisisse d'un trait, une pause, dès le principe, la divise en deux parties, et ces deux parties sont égales entre elles comme toute unité

métrique l'est à toute autre : l'alexandrin formant un assemblage de douze syllabes, chaque fragment en comprend six, et une césure fixe partage également le vers en interdisant toute combinaison entre les deux moitiés. Mais une série de six pieds dépasse elle-même la portée d'une oreille novice. De là, la nécessité de diviser à leur tour les deux hémistiches ; et, le rapport d'égalité présidant encore à cette opération, comme le plus élémentaire et le plus symétrique de tous, chaque fragment hexasylalbique se partage en deux groupes de trois syllabes. Ainsi décomposé, le rythme du vers ne peut manquer d'être perçu : quatre fragments, toujours égaux entre eux, avec un accent rythmique pour marquer la fin de chacun et l'assonance pour faire sentir celle du vers lui-même, c'est là ce qu'on peut appeler l'alexandrin idéal, type de la concordance parfaite, dont l'éducation la plus rudimentaire saisira le mécanisme si simple et si régulier.

En appliquant dans la grande rigueur le système de la symétrie absolue, chaque partie de la mesure devrait même être considérée comme formant un tout isolé et indépendant, une sorte d'entité logique aussi bien que rythmique ; il y aurait séparation complète entre le premier et le second élément non moins qu'entre le second et le troisième ; comme le rythme, le sens se diviserait pour chaque alexandrin en quatre parties distinctes, et les quatre accents rythmiques marqueraient le repos de la voix sur la

syllabe finale d'un mot avec autant de rigueur pour le premier et le troisième élément que pour les deux autres (1).

On sait que cette forme de l'alexandrin, si nombreux qu'en soient les exemples, n'a jamais été employée à l'exclusion des autres. Elle remplit toutes les exigences de la symétrie; mais c'est justement pour cette raison qu'une suite de vers ainsi rythmés serait, pour peu qu'elle se prolongeât, d'une monotonie insupportable. Il a donc fallu altérer la formule idéale de l'alexandrin, et toute altération de cette formule ne pouvait être qu'une atteinte portée au principe de la concordance absolue. Ce principe a contre lui les besoins de la variété, sans laquelle on ne saurait concevoir aucun plaisir esthétique, et ceux de l'expression, qui doit infléchir le rythme en le modelant autant que possible sur le tour même des idées et des sentiments. L'histoire de l'évolution qu'a subie l'alexandrin est justement celle de ce conflit, d'abord tout latent, puis de plus en plus accusé. Poussé à bout, le principe de la symétrie a pour conséquence l'uniformité la plus froide et la plus

(1) Les trois vers suivants de Racine sont bien près de satisfaire à toutes ces conditions:

Il connut son erreur; occupé de sa crainte,
Il laissa pour son fils échapper quelque plainte,
Et voulut, mais trop tard, assembler ses amis.
(*Britannic.*, IV, II.)

Cependant la cohésion logique est généralement plus forte dans l'intérieur des hémistiches que d'un hémistiche à l'autre.

raide; mais, d'autre part, le besoin d'expression et de variété, s'il ne tenait plus compte de la symétrie, ruinerait complètement toute versification. Notre alexandrin a eu pour point de départ, au moins dans la théorie, une régularité parfaite de ses éléments logiques comme de ses éléments rythmiques, un parfait accord des uns avec les autres ; si cette symétrie s'est plus ou moins altérée, il faut que l'oreille en garde toujours une perception assez nette ; et, par delà certaines limites, on en vient à je ne sais quel langage sans nom, qui n'a ni la franche liberté de la prose, ni la cadence harmonieuse de la poésie.

Résumons tout d'abord en quelques mots les altérations qu'a subies dans notre période classique la formule rigoureusement symétrique du vers de douze syllabes : tandis que l'alexandrin idéal est composé de quatre parties indépendantes, l'alexandrin classique, tout en renfermant quatre accents constitutifs du rythme (c'est au moins le type général), ne se divise plus qu'en deux entités logiques et rythmiques de six syllabes chacune.

On a pu de tout temps terminer le premier élément de l'hémistiche sur une tonique suivie d'une muette qui appartient au même mot ; la tonique fait partie de l'élément initial, et la muette compte comme la première syllabe du second élément (1). Dans les

(1) C'est ce dont l'alexandrin suivant offre un double exemple :

J'en dois compte, Madame, à l'empire romain.

(*Britannic.*, I, II.)

vers ainsi formés, le fragment trissyllabique n'est pas considéré comme une entité au même titre que l'hémistiche, et, sur les quatre césures de l'alexandrin, deux, la première et la troisième, subissent de la sorte une sensible atténuation.

Les quatre parties du vers sont encore égales entre elles par le nombre de syllabes. Une altération nouvelle, tout en maintenant l'égalité des deux hémistiches, va permettre de diviser chacun d'eux en deux parties inégales. Le rapport d'équation, qui subsiste pour diviser l'unité métrique en deux fragments de six syllabes, fait maintenant place à d'autres combinaisons dans chacun de ces fragments. L'articulation interne de l'hémistiche ne porte plus nécessairement sur la troisième syllabe; l'accent rythmique peut occuper indifféremment n'importe quelle place, et à la formule de l'alexandrin idéal viennent s'en ajouter quatre autres (1).

Ces nouvelles formules ne sont guère moins employées par nos poètes du XVII[e] siècle que celle de la

(1) L'hémistiche de l'alexandrin idéal a pour formule 3-3; l'hémistiche de l'alexandrin classique peut en outre se construire d'après les formules 1-5, 2-4, 4-2, 5-1, dont voici les exemples :

Non, vous n'espérez plus. . . .
L'Épire sauvera. . . . . . .
Je ne sais point prévoir. . . .
Je n'épargnerai rien. . . . .

(*Andromaque.*)

concordance parfaite (1). En fait, leur alexandrin n'a que deux accents rythmiques fixes, l'un à la sixième syllabe et l'autre à la douzième. Dans l'intérieur de chaque fragment hexasyllabique, toute combinaison est laissée libre; l'éducation de l'oreille, devenue capable de saisir un groupe plus étendu, permet même de développer les six syllabes tout d'une haleine; de là une nouvelle formule qui vient s'ajouter aux cinq autres (2). D'ailleurs, quand l'hémistiche renferme plusieurs éléments rythmiques (et l'autre cas est tout exceptionnel), ces éléments peuvent ne plus se composer entre eux suivant des rapports simples (3). Il suffit que l'unité métrique soit coupée en deux parties égales, et c'est la part de la symétrie ; quant aux termes de l'hémistiche, ils peuvent se combiner au gré du poète, et c'est la part de la variété.

Si nos plus anciens auteurs de chansons en vers alexandrins ne sont pas eux-mêmes plus fidèles à la formule de la symétrie idéale que ne l'ont été les poètes du XVIIe siècle, il est facile de se l'expliquer. Le vers de dix syllabes, usité avant celui de douze, admettait déjà dans son membre hexasyllabique tou-

(1) Un cinquième environ des vers classiques sont composés d'après la formule 3-3-3-3.

(2) La formule 0-6, dont la première moitié du vers suivant offre un exemple :

De l'infidélité vous tracer des leçons.

(*Britannic.*, IV, II.)

(3) Cf. les formules 1-5 et 5-1.

tes les combinaisons que comporte l'hémistiche de l'alexandrin, et, d'autre part, la versification latine populaire, cette versification fondée sur l'accent et d'où procède la nôtre, avait depuis des siècles façonné l'oreille des Gallo-Romains. N'oublions pas que nous ne pouvons nulle part saisir le vers roman à l'état pour ainsi dire natif, même dans les plus vieux monuments qui nous soient restés de notre poésie.

Quant aux règles de l'alexandrin classique, nos poètes du moyen âge les observent avec rigueur, avec une rigueur à laquelle ne s'astreignent plus Malherbe et Boileau eux-mêmes : qu'il s'agisse de chansons primitives ou de poèmes littéraires, la forme du vers est inflexible. Dans l'intérieur de l'unité métrique, il y a constamment une césure à la sixième syllabe, et même assez forte pour que, si la tonique de l'hémistiche est suivie d'une muette, cette muette ne compte pas. Chaque unité métrique reste, d'ailleurs, isolée de celle qui la précède comme de celle qui la suit ; les vers tombent un à un, et cette stricte régularité de la césure finale, frappant la versification romane d'une incurable monotonie, interdit au poète tout mouvement passionné, tout essor de longue haleine.

Entre le moyen âge et Malherbe, il y a sans doute l'école du XVIe siècle, qui usa de l'alexandrin avec une grande liberté ; mais, quelque sentiment du rythme qu'on veuille reconnaître à ses principaux

représentants, c'est dans les combinaisons des strophes qu'ils en témoignent, et non pas dans le maniement de l'alexandrin. Les libertés qu'ils ont prises, la plupart ne s'en servent guère que pour composer plus vite, et la langue poétique est chez eux comme une matière amorphe : elle ne prend jamais aucune figure précise et semble fuir entre leurs mains. Aussi bien, soit par sa faute, soit par celle des circonstances, la Pléiade, si heureuse dans mainte autre partie de son œuvre, ne peut à cet égard imposer une tradition nouvelle, et, moins de vingt ans après la mort de Ronsard, Malherbe revient, sauf de rares tempéraments, à cet alexandrin du moyen âge qui juxtapose dans une seule unité métrique deux vers de six syllabes ayant chacun son existence propre.

Le « tyran des mots et des syllabes » n'exerça pas une autorité moins sévère sur la versification que sur la syntaxe. Nous n'avons qu'à lire les commentaires dont il a chargé Desportes pour voir à quel point il poussait ses scrupules de symétrie : entre une unité métrique et l'unité suivante, bien plus, entre le premier hémistiche et le second, il ne se contente pas d'une pause légère, il exige une véritable disjonction. Or, c'est l'alexandrin de Malherbe qui reste celui de notre versification pendant le XVII[e] et le XVIII[e] siècle. Boileau est, en théorie, tout aussi rigoureux que son devancier. On trouve chez lui des vers où « le sens ne suspend pas l'hémistiche » ;

mais lui-même devait les tenir pour fautifs, et, s'il s'écartait parfois de la symétrie, c'était comme d'un idéal auquel la faiblesse humaine ne saurait toujours atteindre.

Cependant nous trouvons, au XVIIe siècle même, chez le maître incontesté de la versification classique, une facture bien plus variée et bien plus expressive.

On peut citer maint alexandrin de Racine où la voix se repose aussi bien sur la troisième tonique que sur la seconde (1) ; on en rencontre même assez fréquemment où le sens proteste contre toute césure médiane (2). Or, nous ne saurions supposer qu'un poète comme lui aurait pris tant de fois pareille licence, s'il avait vu un défaut dans cette altération de la symétrie.

L'affaiblissement de la césure médiane ne se concilie pas avec la conception de l'hémistiche proprement classique, mais il ne porte, d'ailleurs, aucune atteinte à celle de l'alexandrin regardé comme un tout indépendant et qui se suffit à lui-même. L'affai-

(1) Mais, Madame, Néron suffit pour se conduire.
En vain pour détourner ses yeux de sa misère,
Elle n'a vu couler de larmes que les siennes.
Britannicus pourrait t'accuser d'artifice.
(*Britannicus.*)

(2) Il ne finisse ainsi qu'Auguste a commencé.
Ai-je donc élevé si haut votre fortune ?
N'avait-on que Sénèque et moi pour le séduire ?
N'ose-t-il être Auguste et César que de nom ? (*Ibid.*)

blissement de la césure finale doit, au contraire, avoir pour effet une extension anormale de l'unité métrique. Or, c'est là déroger de la façon la plus grave au principe de la symétrie. Aussi ne se le permet-on que bien rarement dans toute l'époque classique ; il fallait du moins adjoindre aux mots rejetés un développement qui complétât le vers, ou les faire suivre soit d'une suspension, soit d'une réticence. Malgré de telles réserves, le poète et le lecteur s'habituaient à outrepasser l'unité de mesure. Au reste, ces réserves mêmes n'étaient pas toujours maintenues, et l'on trouve çà et là des exemples notables où le rejet n'a plus la même justification. S'ils sont peu nombreux, s'ils se rencontrent jamais dans les genres nobles, nous ne devons pas moins les considérer comme un acheminement aux libertés de l'école romantique.

Quoi qu'il en soit, toute atténuation de la césure au milieu ou à la fin de l'unité métrique est vulgairement tenue pour un défaut. Les acteurs, nous le savons, coupaient chaque vers en deux parties égales, dussent-ils sacrifier les exigences du sens à celles de la symétrie rythmique. Il suffit d'ouvrir les anciennes éditions de Racine pour trouver des vers où l'hémistiche est suivi d'une virgule en désaccord formel avec la signification (1). Entre les

(1) Par exemple :

Perdre à jamais tes bords, et ton prince de vue.

(*Andromaque.*)

exigences de la symétrie et celles de la variété, le poète, avec son sentiment si délicat de la forme rythmique, a cherché une sorte de compromis, encore bien timide sans doute, mais que son siècle ne tolère même pas : ce compromis doit tôt ou tard aboutir, non seulement à la libre combinaison des deux hémistiches, mais à l'élargissement de la portée normale par delà les douze syllabes.

C'est l'école romantique qui consacra la première, et par ses théories et par ses exemples, une forme nouvelle de l'alexandrin. Aux vers classiques, dont le rythme est toujours dominant, elle mêla de parti pris un autre type de vers dans lequel la césure est franchement abolie, soit à la fin de l'hémistiche, soit à celle de l'unité métrique.

On sait que la rénovation poétique du XIXe siècle fut tout d'abord résumée par Victor Hugo dans le théâtre, « forme essentielle et culminante de l'art » (1). « C'est au drame, écrit-il, que tout vient aboutir dans la poésie moderne » (2) ; et la préface de *Cromwell* n'est, en somme, que le développement de cette vue. Contenu en germe par l'ode et par l'épopée, le drame les contient l'une et l'autre en développement et ne laisse aucune forme poétique en dehors de son cadre, si l'on peut même dire qu'il en ait un. Étant « la poésie vraie, la poésie com-

(1) Préface de *Littérature et philosophie mêlées.*

(2) Préface de *Cromwell*

plète », il embrasse tout ce qui est dans la nature et n'exclut aucune manifestation de la vie humaine. Tel que le rêvait Victor Hugo, le théâtre du XIXe siècle ne devait être ni la tragicomédie hautaine et sublime de Corneille, ni la tragédie idéale et divinement élégiaque de Racine, ni la comédie sagace et pénétrante de Molière ; il devait être à la fois tout cela, ou plutôt il ne devait rien être de tout cela ; il devait être le cœur humain tout entier ; il devait être l'histoire, la légende, le roman, la fantaisie et le rêve ; ici le rire et là les larmes ; ici une émeute et là une causerie d'amour ; il devait être le bien, le mal, la fatalité, la Providence, le génie, le hasard, la société, le monde, la nature, la vie elle-même (1).

Comme les sentiments et les idées se traduisent, non pas seulement par le langage, mais encore par le rythme, toute réforme de la poétique a pour conséquence nécessaire et immédiate une réforme du rythme aussi bien que du langage. Si Racine avait pu se faire du théâtre la même idée que Victor Hugo, il aurait sans nul doute introduit dans le vers les mêmes innovations ; je m'en rapporte aux *Plaideurs*. Avec une langue plus familière, plus libre, capable de se conformer à tous les milieux et de se prêter à tous les caractères, le drame contemporain avait besoin d'un vers qui pût tout dire, qui parcourût toute la

(I) Cf. la préface de *Cromwell*, celle de *Marie Tudor*, etc. ; nous ne faisons guère ici qu'en citer les passages les plus caractéristiques.

gamme poétique, qui allât des idées les plus élevées aux plus vulgaires, des plus bouffonnes aux plus graves, qui n'imposât rien au poète, mais qui dût au contraire tout recevoir de lui pour tout transmettre au spectateur, français, latin, textes de lois, jurons royaux, locutions populaires, comédie, tragédie, rires, larmes, prose et poésie (1).

L'alexandrin du XVIIe siècle ne convenait pas à cette façon d'entendre le drame. Certains adeptes du romantisme crurent même que « les éléments de notre langage poétique étaient incompatibles avec le naturel et le vrai » (2), et qu'il fallait par suite l'exclure de notre scène. Au lieu de proscrire le vers, Victor Hugo, lui, s'applique à le réformer, à le rendre « *aussi beau que de la prose* », en lui donnant une liberté qu'il n'avait pas encore connue. De là, la suppression des césures pour varier le rythme ou produire un effet ; de là, des enjambements tout prosaïques, dont le premier qui osa se montrer sur le théâtre (3), honni par les classiques, exalté par les romantiques, ne méritait pas plus la fureur des uns que les apologies trop ingénieuses des autres.

Si la sixième et la douzième syllabe doivent porter un accent tonique, il n'est plus nécessaire dès maintenant qu'elles marquent une pause. Ainsi le poète se rend libre de combiner à son gré les éléments

(1) Cf. la préface de *Cromwell.*
(2) *Ibid.*
(3) Dans le distique par lequel commence *Hernani.*

rythmiques, dans le cadre d'un alexandrin, s'il supprime la césure médiane, et, s'il supprime la césure finale, dans le cadre de tout un distique.

Tandis que la stance classique se subdivisait en stances plus petites dès qu'elle avait une certaine longueur, la strophe romantique se présente, au contraire, comme un tout indivisible qui a son unité d'ensemble. Par l'effet d'une tendance analogue s'est de plus en plus élargi, dans l'alexandrin, le champ des combinaisons rythmiques. Non contents de l'égaler aux douze syllabes du vers, nos poètes contemporains en ont reculé la borne au delà de la césure finale.

La suppression de la césure médiane a pour effet ce que nous appellerons l'enjambement intérieur; celle de la césure finale détermine l'enjambement d'un vers sur l'autre. Comme ces deux altérations sont le caractère particulier des vers romantiques, elles méritent un examen attentif. Avant de les étudier dans leurs formes et dans leurs effets divers, nous devons tout d'abord les expliquer par une définition commune.

D'après les traités de versification, il y a enjambement lorsque le sens commence dans un vers et finit dans le vers suivant sans le remplir.

Nous voyons tout de suite ce que la définition a de spécieux. On objecte que, dans le moment même où nous passons d'un vers à l'autre, rien ne peut nous indiquer s'il y a ou non enjambement, puis-

que nous ne savons pas encore où le sens s'arrêtera : comment donc cet arrêt pourra-t-il changer la nature d'un phénomène antérieur? Répondons tout simplement que l'œil du lecteur embrasse à la fois l'ensemble du distique; si, lisant le premier vers, nous ne voyions pas déjà le second, notre voix laisserait tomber une à une chaque unité métrique et nous serions incapables de phraser une période de deux alexandrins.

Ce qu'on peut reprocher à la définition traditionnelle, c'est d'abord qu'elle manque de précision : qu'entend-elle au juste par l'*arrêt du sens?* C'est ensuite et surtout qu'elle n'explique rien.

Pourquoi n'y a-t-il pas rejet dans le distique qui se termine avec le sens? Voilà ce dont nous devons avant tout nous rendre compte. Il n'y a pas rejet en ce cas parce que le complément qui termine le vers enjambé attire à lui le membre initial et le détache du vers enjambant. De là, cette pause qui maintient l'intégrité du vers. Soit le distique :

. . . . Et la clarté
Brillait sereine au front du ciel inaccessible (1).

Ce distique ne renferme pas d'enjambement. Modifions-le de la façon suivante :

. . . . Et la clarté
Brillait ; le front du ciel était inaccessible,

(1) Tous les vers que nous citons sont tirés, sauf indication contraire, de la première *Légende des Siècles*.

nous aurons au contraire un enjambement très accusé.

La pause à la fin du premier vers, dans cet autre distique :

. . . . Il rapporte une épée
Et du vin, de ce vin qu'aimait le grand Pompée,

est rendue sensible par la reprise du mot sur lequel porte l'enjambement.

Elle se marque davantage encore quand le terme initial du second vers est expliqué par ce qui le suit :

. . . . Il a donné la préférence
A Vich qui fait commerce avec Tarbe et Cahors,

et surtout quand il est accompagné d'autres termes coordonnés :

. . . . Le grand cri joyeux
Des eaux, des monts, des bois, de la terre et des cieux.

Mais la définition traditionnelle n'est pas seulement vague et tout empirique; elle est fausse. Nous trouvons une infinité d'exemples où, quoique le second vers soit rempli par le sens, l'enjambement ne saurait se nier :

. . . . Pourquoi cet attendrissement
Immense du profond et divin firmament ?

. . . . La blancheur
Du linceul rassurait le sépulcral marcheur.

. . . . La renommée allie
Leurs noms dans les sonnets qui viennent d'Italie.

La fin du premier vers se lie étroitement, dans tous ces distiques, non pas à l'ensemble du second, mais à son élément initial. Aucune pause ne peut séparer les deux alexandrins.

Devons-nous penser qu'il n'y a jamais d'enjambement au cas d'un repos entre les deux vers? Non, mais il faut faire ici une distinction entre deux sortes d'enjambements, que nous appellerons l'enjambement fort et l'enjambement faible.

Quand tout repos est impossible, la fin du premier vers se combine avec le commencement du second en un seul et même élément rythmique; c'est l'enjambement fort, qui ne se rencontre que très rarement. Mais voici des distiques où, quoique le repos se prolonge assez pour être marqué par une virgule, la première unité métrique n'en enjambe pas moins sur la seconde :

Le matin, murmurant une sainte parole,
Souriait, et l'aurore était une auréole.....

..... Tendit sa grande main, de lumière baignée,
Vers l'ombre, et le démon lui donna l'araignée.

C'est là l'enjambement faible. Notre poésie classique ne l'admet guère plus que l'autre, mais, chez nos poètes modernes, les exemples en sont innombrables.

Il y a enjambement toutes les fois qu'il y a dérogation au principe de symétrie en vertu duquel chaque alexandrin forme une unité rythmique et logique; or, il y a dérogation à ce principe non seulement lorsque tout repos est impossible à la fin du premier vers, mais encore lorsque le repos admis à la fin de ce vers est moins sensible que celui de l'élément rythmique par lequel commence le second.

La définition qui s'ensuit convient à l'enjambement d'un hémistiche sur l'autre dans le même vers comme à celui d'une unité métrique sur l'unité suivante dans un distique.

S'il n'y a pas enjambement quand le sens remplit l'alexandrin, c'est aussi que, dans ce cas, les deux termes du second hémistiche sont liés entre eux; la voix, cherchant un repos, le trouve plutôt à la tonique médiane :

Et les antres heureux de s'ouvrir à l'aurore...

Et l'empereur, pareil aux fleurs qui durent peu...

S'il y a enjambement, c'est que la cohésion logique est plus forte entre le second et le troisième élément qu'entre le troisième et le dernier :

Ève blonde admirait l'aube, sa sœur vermeille...

Si quelque oiseau battait leurs barreaux de son aile...

Voici un vers de Racine où l'on peut conserver le rythme classique :

Si je le hais, est-il coupable de ma haine ?...

Pour y introduire un rejet, il suffirait d'accentuer le repos après le troisième élément :

Si je le hais, est-il coupable? Non, sans doute.

Les rythmes dits romantiques dérivent d'un enjambement intérieur. On peut les classer d'après le nombre de syllabes que renferme l'enjambement d'où chacun procède. Or, il y a, à ce point de vue, cinq sortes de rejets possibles, et chacune donne naissance à cinq rythmes divers. Ce sont vingt-cinq formules nouvelles qui s'ajoutent à celles de l'alexandrin classique.

En voici le tableau, avec un exemple pour chaque formule, et l'indication approximative du nombre de vers qu'elle fournit dans la première *Légende des Siècles* :

ENJAMBEMENT D'UNE SYLLABE.

Nombre de vers :	Formule :	
4	1-6-5.	Dieu pour qui les méchants mêmes sont trans- [parents.
4	2-5-5.	Jamais on ne l'a fait choir que par trahison.
11	3-4-5.	La tempête est la sœur fauve de la bataille.
3	4-3-5.	Et la lumière était faite de vérité.
1	5-2-5.	Et sans vous traiter, vous, princes, et vos [compagnes.

ENJAMBEMENT DE DEUX SYLLABES.

6	1-7-4.	Sire, c'est un manant heureux qu'un laboureur.
49	2-6-4.	Vêtu de probité candide et de lin blanc.
84	3-5-4.	Et le soir on lançait des flèches aux étoiles.

90 4-4-4. Les assiégés riraient de vous du haut des tours.
6 5-3 4. Dans l'azur des cieux, hors de l'ombre et de
[l'oubli.

ENJAMBEMENT DE TROIS SYLLABES.

6 1-8-3. L'arbre, tout pénétré de lumière, chantait.
26 2-7-3. Les monstres, hérissant leurs crinières,
[écument.
37 3-6-3. Les barons effrayants et difformes des Vosges.
46 4-5-3. Puis il remit au fils de Séïd la bannière.
5 5-4-3. Dans le tourbillon libre et fuyant des nuées.

ENJAMBEMENT DE QUATRE SYLLABES.

2 1-9-2. Trouvent les âpretés de ces ravins fort belles.
1 2-8-2. Je jure de garder ce souvenir et d'être.
11 3-7-2. La plus belle s'était épanouie en femme.
6 4-6-2. Sachant que Christ avait ressuscité Lazare.
1 5-5-2. Et qu'on appelait Dreux de Montdidier. —
[Parbleu !

Pour les enjambements de cinq syllabes, les exemples manquent. On en verra tout à l'heure la raison.

La fréquence relative de ces formules s'explique par des causes diverses ; outre le nombre même des syllabes, c'est la disposition des accents toniques ou rythmiques, et la complexité plus ou moins grande des rapports suivant lesquels se combinent les trois fragments du mètre.

Si les vers formés par des enjambements dissyllabiques et trissyllabiques sont de beaucoup les plus nombreux (1), ceux qui ont un accent rythmique

(1) Sur quatre cents rythmes romantiques dans la *Légende*

immédiatement après ou avant la tonique médiane sont, au contraire, d'un usage très peu fréquent. Comme l'immense majorité des alexandrins, même chez nos poètes modernes, relève du type classique, notre voix, qui a l'habitude de tenir longtemps la tonique de l'hémistiche, ne s'arrête pas sans difficulté sur la syllabe qui précède ou qui suit ; il semble qu'elle éprouve quelque répugnance à rompre la symétrie pour une seule et unique syllabe. Aussi les enjambements monosyllabiques ne se rencontrent-ils, sauf exception, qu'amortis par une muette. Ceux de quatre syllabes ne sont pas beaucoup plus fréquemment employés ; mais leur rareté tient à une autre cause : dans les vers qui en dérivent, le dernier élément rythmique, n'ayant que deux syllabes, est trop court pour soutenir l'élément antérieur qui en a au moins cinq, et qui peut en avoir jusqu'à neuf. La même cause explique à plus forte raison que les enjambements pentésyllabiques soient presque introuvables. Il y en a d'ailleurs une autre, c'est que les alexandrins qu'ils fournissent ont deux accents rythmiques de suite ; or, la voix ne saurait passer immédiatement d'un accent rythmique à un autre sans violer les règles les plus élémentaires du langage.

Quant aux relations des éléments rythmiques

des Siècles, plus de trois cents sont fournis par ces enjambements. — Pour suivre tout le passage, on se reportera au tableau que nous avons donné ci-dessus.

entre eux, nous savons que les poètes classiques eux-mêmes, s'ils maintiennent l'égalité des deux hémistiches, admettent, dans l'intérieur de chacun, n'importe quelle combinaison. Nos poètes modernes ont poussé plus loin les effets de discordance ; certains rythmes romantiques offrent encore de la symétrie, mais la plupart déterminent entre les trois fragments du vers des rapports qui n'ont rien de simple. Ainsi la formule qui divise l'alexandrin en éléments de trois, cinq et quatre syllabes, nous fournit plus de quatre-vingts exemples. Celle qui le divise en éléments de cinq, trois et quatre syllabes, ne nous en fournit, il est vrai, que six ; mais c'est parce que le vers qui en dérive a un accent rythmique immédiatement avant l'hémistiche.

Toutes les formules qui procèdent d'un enjambement intérieur dérogent à la concordance. Celle qui divise l'alexandrin en trois parties égales, toute symétrique qu'elle est en elle-même, n'en altère pas moins la symétrie d'un ensemble où le rythme quaternaire domine. Mais les vers romantiques ne dépassent pas, en général, la proportion d'un sur dix ; s'ils la dépassent, ce n'est que dans les dialogues, où le vers se rapproche de la prose, et dans les couplets pathétiques, où les mouvements de l'âme, qui scandent irrégulièrement la respiration, s'accommoderaient mal avec la placide régularité de l'alexandrin normal.

L'enjambement d'un vers sur l'autre est une alté-

ration du même ordre que l'enjambement intérieur. Mais elle a plus de gravité, puisqu'elle combine deux unités métriques au lieu de deux hémistiches. Très rare jusqu'à notre époque, il faut en blâmer sévèrement l'abus.

L'enjambement fort, surtout, déconcerte notre oreille, et nous ne pouvons le tolérer que s'il se justifie soit par un effet particulier au distique, soit par une impression d'ensemble qu'il contribue à produire.

Le rejet de cinq syllabes est peu usité : d'une part, il a le défaut de mettre le premier accent rythmique à côté de la tonique médiane ; de l'autre, comme la sixième syllabe doit toujours être sonore, il ne peut jamais être amorti par une muette. Voici les trois seuls exemples que nous avons rencontrés dans la *Légende des Siècles* :

L'aurore apparaissait. Quelle aurore ? Un abîme
D'éblouissement, vaste, insondable, sublime...

Tout à coup, au moment où le housard baissé
Se penchait vers lui, l'homme, une espèce de Maure...

. . . . Un rocher
Se fût attendri rien qu'en la voyant marcher.

Dans les deux premiers distiques, le repos de l'élément initial est suivi d'un autre repos très sensible après la sixième syllabe, et l'oreille a presque l'illusion d'hémistiches classiques. Dans le dernier, le rythme est incontestablement mal équilibré ; il

faut y voir un effet d'expression qui s'accorde avec le caractère véhément et saccadé de tout le morceau (1).

Après l'enjambement pentésyllabique, le moins fréquent est celui d'une syllabe (2) : d'abord, il fait immédiatement succéder un accent rythmique à la tonique finale du premier vers ; ensuite, il est par lui-même le plus brusque de tous les rejets. Aussi ne le trouvons-nous guère que sensiblement affaibli : ou bien une seconde syllabe, une muette, en estompe pour ainsi dire la dureté (3), ou bien la fin du premier vers permet au lecteur un repos (4). Tous les rejets monosyllabiques sont adoucis de l'une ou de l'autre façon, et la plupart le sont à la fois des deux.

Les enjambements de deux et de quatre syllabes se rencontrent bien plus souvent (5) ; mais les premiers subissent généralement une atténuation. Ceux de trois syllabes, les plus fréquents de tous (6), por-

(1) C'est la tirade du vieux marquis Fabrice auquel on a tué sa petite-fille Isora.

(2) Il y en a une vingtaine dans la *Légende des Siècles*.

(3) Exemple :

....Tressaillait plus profonde à chaque instant autour
D'Ève, que saluait du haut des cieux le jour.

(4) Exemple :

.... Rêves que l'homme
Voit dans la transparence obscure du sommeil.

(5) Une centaine des premiers et une cinquantaine des seconds dans la *Légende des Siècles*.

(6) Cent trente environ.

tent le moins d'atteinte à la symétrie et divisent en deux éléments égaux l'hémistiche où ils figurent. Quant à ceux d'un demi-vers, on les trouve en assez grand nombre, mais il ne faut pas en abuser, parce qu'ils risquent d'intervertir l'unité de mesure.

Dans son *Traité général de Versification*, M. Becq de Fouquières recommande de placer autant que possible l'enjambement sur la première rime du distique : l'oreille, dont l'attention est éveillée par la complexité insolite du rythme, trouve de la sorte une satisfaction dans le son de la seconde rime qui lui fait ressaisir la mesure. Nous voyons bien ce que cette remarque a de juste ; mais, d'autre part, si l'enjambement porte sur le second vers, la rime, que le premier nous a déjà fait entendre, sera, par là même, plus aisément sentie. Y a-t-il d'ailleurs nécessité de réparer tant bien que mal une discordance voulue ? En fait, le rejet, chez nos meilleurs poètes, porte tout aussi fréquemment sur le vers pair que sur le vers impair.

La perturbation est d'autant moins forte, toutes choses égales d'ailleurs, que le rythme des deux vers offre plus de symétrie. A ce point de vue, l'enjambement le moins dur est celui que présente un distique dont les deux vers se partagent chacun en quatre fragments égaux :

Fatigué de lutter quarante ans, me voici
Arrivé sur le bord de la tombe profonde.

Si la perturbation apportée par l'enjambement d'un alexandrin sur l'autre se complique de celle que produit l'enjambement intérieur, l'effet de discordance est encore plus accentué. On en trouve d'ailleurs un grand nombre d'exemples, une centaine environ, dans la *Légende des Siècles*. Quand c'est le vers enjambant qui n'a pas la césure médiane, le contre-temps s'atténue avec le vers enjambé, et d'autant mieux que ce dernier est plus symétrique :

Lesbie, en se faisant coiffer, heureuse, ayant
Son Tibulle à ses pieds qui chantait leurs tendresses.

Dans le cas contraire, le contre-temps s'accuse :

A la bonne heure ! Moi, je suis le compagnon
Des coups d'épée, et j'ai la colère pour nom.

Enfin, si chacun des deux vers a la forme romantique, le trouble devient assez profond pour qu'une oreille peu exercée éprouve quelque peine à se reconnaître :

Autour d'Ève, au-dessus de sa tête, l'œillet
Semblait songer, le bleu lotus se recueillait.

La *Légende des Siècles* renferme environ une dizaine de distiques analogues.

Lorsque le vers enjambé enjambe à son tour sur le vers suivant, la symétrie est complètement brisée par ces deux heurts successifs. On conçoit que les exemples soient rares. Il s'en trouve pourtant un

certain nombre dans la *Légende des Siècles* (1). Les uns s'expliquent par deux effets analogues, mais distincts; les autres, soit par l'impression générale d'un trouble physique ou moral avec lequel s'accorde la dislocation du rythme, soit, tout simplement, par le caractère d'un passage où le poète emprunte à la prose quelque chose de son allure plus libre.

L'enjambement, on l'a vu par tout ce qui précède, n'est, à le considérer en lui-même, qu'un rapport entre deux repos ; il varie avec ce rapport, et peut aller des effets les plus brusques et les plus heurtés à des atténuations telles qu'il devient à peine sensible. Dans ce distique :

> Laisser de la charogne en pâture aux volées
> De corbeaux que le soir chasse dans les vallées,

le rejet du premier vers sur le second est fortement accusé. Mais il suffit de la modification la plus légère pour qu'il n'y en ait presque plus trace ; et, si nous disons :

> Laisser de la charogne en pâture aux volées
> Des corbeaux que le soir chasse dans les vallées,

chacune des deux unités reste à peu près intacte.

Quelquefois le sens prête à l'ambiguité ; dans ce

1) Une soixantaine environ.

cas, c'est notre interprétation qui décide du rythme :

. . . . L'onde
De l'obscurité sourde, effarée et profonde...
. . . . Ondoyer des jardins
Et des monts où l'on voit fuir des chasses aux daims...
. . . . Les verres
Et les hanaps dorés et peints, petits et grands.

Dans le premier distique, suivant qu'on rapporte les adjectifs à l'un ou à l'autre des deux noms, il y aura ou il n'y aura pas rejet. Grâce à une équivoque analogue, les deux autres exemples se prêtent également soit à la symétrie, soit à la discordance.

Souvent le rejet est plus ou moins subordonné au goût du lecteur, à son sens littéraire, à l'art de sa diction. Ce distique :

. . . . Les éléphants
Effroyables marchaient sur les petits enfants,

peut, malgré l'apparence, ne pas comporter d'enjambement : si l'adjectif est détaché de l'alexandrin précédent pour être rattaché au verbe, le repos à la fin du premier vers sera plus long qu'après l'élément initial du second.

Rappelant tous les crimes de Sultan Mourad, l'auteur de la *Légende des Siècles* dit :

Il fit scier son oncle Achmet entre deux planches
De cèdre afin de faire honneur à ce vieillard.

Un lecteur inexpérimenté ne s'arrêtera pas à la fin du premier vers, et nous aurons un enjambement

très accusé ; mais il suffit de voir que ce qui fait honneur au vieillard, c'est le cèdre et non pas la scie, pour se ménager un repos et atténuer si bien le rejet qu'il soit à peine sensible.

Dans le *Mariage de Roland*, Olivier, après avoir, d'un revers de son épée, jeté Durandal dans le fleuve, offre à son adversaire d'envoyer chercher un autre estoc.

> . . . . Roland sourit. « Il me suffit
> De ce bâton. » Il dit et déracine un chêne.

Suppose-t-on qu'à la fin du premier vers Roland cherche des yeux l'arbre qu'il choisira, l'on fait une pause et tout enjambement disparaît.

Dans les *Pauvres gens*, lorsque Jeannie a recueilli les enfants de sa voisine morte, elle rentre chez elle, s'assied toute pâle au fond du logis, et guette, tremblante, le retour de son homme.

> Est-ce lui ? Non. Tant mieux ! — La porte bouge comme
> Si l'on entrait !

S'arrête-t-elle à la fin du premier vers, soit qu'un frisson la prenne, soit qu'elle entende un nouveau bruit, l'alexandrin conserve son unité normale, et il n'y a plus de rejet.

Comme l'enjambement met en relief le mot sur lequel il porte, ce mot a généralement par lui-même assez de valeur pour soutenir l'attention.

Quelquefois c'est un adverbe expressif:

Il rit quand l'équinoxe irrité le querelle
Sinistrement avec son haleine de grêle.

Plus souvent c'est un nom. Dans la *Première Rencontre de Jésus avec le Tombeau*, le Christ demande aux Juifs où est le corps de Lazare:

. . . . Ils répondirent : « Vois! »
Lui montrant de la main dans un champ, près d'un bois,
A côté d'un torrent qui dans les pierres coule,
Un sépulcre...

Le rejet est ici d'autant plus en saillie que le mot rejeté se trouve plus loin du verbe qui le gouverne. Il y a un effet de construction, qui appartient à la prose comme aux vers, et un effet de rythme qui double le premier.

Les enjambements d'adjectifs sont fréquents. Parfois l'adjectif en rejet est coordonné à d'autres adjectifs qui terminent le vers précédent :

Les cavaliers sont là, calmes, graves, armés,
Effroyables...

Le crapaud, sans effroi, sans honte, sans colère,
Doux, regardait la grande auréole solaire.

Ici encore, l'effet rythmique de l'enjambemen s'ajoute à l'effet logique de la gradation.

Plus souvent, l'adjectif est isolé:

Tout en parlant ainsi, le Satyre devint
Démesuré...

Il ressemblait au Sphinx qui digère et se tait
Immuable...

On voyait sur les ponts des rouleaux de cordages
Monstrueux...

Il a par lui-même une valeur propre d'expression qu'accentue encore le rythme. Les adjectifs ainsi rejetés sont, par exemple , *immense*, *formidable*, *hideux*, *superbe*, *implacable*, *pesant*, *terrible*, *effroyable*, *mystérieux*, etc.

L'enjambement porte le plus fréquemment sur des verbes. Le verbe est en effet le mot capital de la phrase, qu'il soutient tout entière, et beaucoup de rejets verbaux s'expliquent par cette seule raison. Dans un grand nombre de cas , le rejet produit cependant de lui-même une impression dramatique ou pittoresque :

Sa tête, que la peur n'avait jamais courbée,
Se redressa.....

Pendant que l'aquilon, du haut des cieux plongeant,
Rugit.....

Le mortier des marquis près des tortils ducaux
Rayonne.....

La discordance, quel qu'en soit le degré, ne fait que fortifier le sens du mot sur lequel elle porte : *apparaître* se trouve rejeté comme *disparaître*, *s'éteindre* comme *rayonner*, *se fermer* comme *s'ouvrir*; c'est la meilleure preuve qu'il ne faut pas prêter au

rejet en soi une signification propre, si générale et si vague qu'on la suppose.

Nous avons dit que l'enjambement se justifie en général par un effet; mais nous devons insister sur ce point que l'effet consiste parfois dans l'altération même de la symétrie : le poète peut briser son rythme en abolissant la césure médiane ou la césure finale, sans autre raison que de l'accorder, grâce à cette discordance, avec le caractère général de tel ou tel morceau. Nous citerons comme exemple la tirade du marquis d'Albenga, quand Ratbert lui rend sa petite-fille toute meurtrie et sanglante.

Tuée ! ils l'ont tuée ! et la place était forte,
Le pont avait sa chaîne et la herse ses poids,
On avait des fourneaux pour le soufre et la poix,
On pouvait mordre avec ses dents le roc farouche,
Se défendre, hurler, lutter, s'emplir la bouche
De feu, de plomb fondu, d'huile, et les leur cracher
A la figure avec les éclats du rocher !
Non ! on a dit : « Entrez », et, par la porte ouverte,
Ils sont entrés ! la vie à la mort s'est offerte !
On a livré la place, on n'a point combattu !
Voilà la chose, elle est toute simple ; ils n'ont eu
Affaire qu'à ce vieux misérable imbécile !

et la suite.

Dans cette page toute vibrante, la phrase poétique n'admet plus rien de régulier. Demanderons-nous au poète quel effet particulier doit avoir chacun des contre-temps qui se pressent et se heurtent ? Analyserons-nous dans le détail chaque enjambement inté-

rieur, chaque rejet d'un vers sur l'autre ? Le vers n'offre guère plus de rythme que le mouvement déréglé de la passion, qui le déséquilibre et le disloque. La mesure a des sursauts et comme des hoquets ; et ces sursauts sont des tressaillements de fureur et ces hoquets sont des sanglots.

J'assignais tout à l'heure pour origine à la réforme que l'école romantique a opérée dans notre versification les nécessités du drame considéré comme le tableau de la vie humaine tout entière, jusque dans ce que les réalités les plus affreuses ou même les plus triviales peuvent fournir au poète de significatif et de caractéristique. Et ce fut bien là sans doute le point de départ ; mais, pour s'expliquer les altérations de la symétrie rythmique, il faut en chercher le principe intime dans l'exaltation morale qui est le trait le plus essentiel de ce qu'on appelle le romantisme. A la poésie nouvelle où se traduisirent si vivement ces ardeurs de la sensibilité par un lyrisme qui envahit tous les genres, et même le théâtre, ne pouvaient convenir les rythmes simples et harmonieux dont s'était contenté, pendant la période classique, un art noble, correct, sobre, en accord avec une société mieux disciplinée, avec un tempérament moins impressionnable, avec une délicate réserve qui défendait au poète de livrer en pâture ses émotions. Les romantiques devaient rompre l'équilibre de l'alexandrin et trouver d'autres rythmes mieux appropriés à leur verve plus prompte, à

leur imagination plus ardente, à leur impressionnabilité plus vive.

La versification romantique abolit toute césure à la fin comme au milieu du vers, mais elle maintient l'accent tonique de l'hémistiche. Cependant, si nous ne trouvons pas dans Victor Hugo une seule exception à cette règle, le poète fait parfois subir à la tonique médiane un tel affaiblissement qu'elle subsiste à peine :

Les bataillons les plus hideux, les plus épiques...
J'ai pensé que j'avais eu tort d'être bien aise...
Les archers d'autant plus lâches qu'ils sont plus braves...
Une bande de gens de bataille plus forte.

Dans ces exemples, il s'en faut de peu que le rythme ternaire n'aboutisse à sa conséquence logique, qui est d'effacer le dernier vestige de l'hémistiche.

Voici maintenant des vers où la sixième syllabe est proprement une proclitique :

Un cavalier sur un furieux étalon (1)...
Des grisettes qui lui trouvent l'air distingué (2)...

En voici d'autres dans lesquels un mot est à cheval sur la barre virtuelle de l'hémistiche :

Où je filais pensivement la blanche laine (3)...

(1) Leconte de Lisle.
(2) F. Coppée.
(3) Théod. de Banville.

Et la bataille épouvantable commença (1)...

Mais, ne va pas, ô pauvre Marie, être lâche (2)...

Que de pareils alexandrins provoquent tout d'abord une vive résistance, c'est ce qu'il est aisé de comprendre. Dans une parodie de *Hernani*, la première de ses œuvres où Victor Hugo s'était permis l'enjambement avec toute sa liberté, le vers suivant paraissait la plus grotesque des caricatures :

. . . . Il faudrait donc que j'eusse
Trompeté pour Sa Ma—jesté le roi de Prusse !

Moins de soixante ans après, nos poètes font, sans parodie, des alexandrins de cette forme ; ils se contentent seulement d'y supprimer le trait d'union.

Des vers ainsi construits paraissent à beaucoup une anomalie monstrueuse. Le rythme romantique, dit-on, n'abolit pas le rapport primitif des deux hémistiches, il renferme deux harmonies de nombre au lieu d'une seule et concentre le charme de deux vers en un ; par conséquent, le sixième pied doit toujours porter un accent tonique sur lequel la voix puisse au moins faire semblant de s'arrêter. C'est là une théorie que nous ne saurions admettre. Si le rythme hésitait entre le mode classique et le mode romantique, une pareille oscillation, loin de

(1) Richepin.
(2) F. Copp e.

doubler l'harmonie, la détruirait complètement par l'incertitude pénible qu'elle causerait à l'oreille. D'ailleurs, nous appelons vers romantique celui que le sens lui-même scande sans arrêt possible sur la sixième syllabe. Certes, l'accent tonique a bien sa valeur ; mais l'accent rythmique seul détermine la mesure, et, dans chaque élément, le poète a toujours pu disposer des toniques à son gré. Or, comme la sixième syllabe d'un alexandrin ternaire est, non à la fin, mais dans l'intérieur du second élément, elle peut se passer d'accent tonique sans que le rythme subisse aucune modification. Au point de vue rythmique, il n'y a pas la moindre différence entre ce vers de Victor Hugo :

Dans le serpent, dans l'aigle altier, dans la colombe,

et celui que nous forgeons sur le même modèle :

Dans le muguet, dans l'églantier, dans le narcisse.

Si l'on demande au premier « le charme de deux vers », on n'y trouvera ni celui de l'un ni celui de l'autre. La tonique de l'hémistiche dans un vers romantique n'est plus qu'un trompe-l'œil; elle ne dit rien à l'oreille, et le respect dont elle jouit encore doit s'expliquer sans doute par l'effet de traditions superstitieuses qu'entretient l'autorité du vers classique.

Que la suppression de la tonique médiane soit

une conséquence naturelle et légitime de l'évolution moderne, il n'en reste pas moins, ne l'oublions pas, que toute dérogation à la symétrie classique doit être tenue pour exceptionnelle. Si nous transformions en règle ce qui n'est, à vrai dire, qu'une licence, dont les plus hardis poètes n'ont eux-mêmes que rarement usé, si nous poursuivions dans le même sens cette évolution du rythme, qui s'est écarté toujours davantage de la concordance normale, nous finirions par aboutir à la prose pure. L'enjambement intérieur a comme dernier effet l'abolition de la tonique médiane : pourquoi l'enjambement d'un vers sur l'autre, puisqu'il peut supprimer l'accent rythmique de la douzième syllabe, n'amènerait-il pas aussi l'abolition de son accent tonique, et pourquoi le même mot ne commencerait-il pas à la fin d'un vers pour se terminer au début du vers suivant, tout aussi bien qu'il peut commencer dans un hémistiche pour se terminer dans l'autre ? Un seul principe s'y oppose, et c'est celui de la symétrie. Notre métrique contemporaine accorde beaucoup aux exigences de la variété et aux besoins de l'expression ; mais elle ne doit y déférer que dans la mesure compatible avec ce principe essentiel et fondamental.

Et c'est de quoi ne se rendent pas compte les jeunes poètes, jeunes ou vieux, qui, sous le nom de symbolistes, ont, dans ces derniers temps, bouleversé toutes les traditions de notre métrique.

Divisés en une infinité de petits cénacles, ils sont au

moins d'accord pour chercher une formule de versification mieux appropriée à l'idée qu'ils se font de la poésie. Et sans doute il n'y a point à blâmer leur tentative. Quand les romantiques ont altéré le vers de Malherbe, quand les Parnassiens ont à leur tour altéré le vers de Victor Hugo, pourquoi serait-il interdit aux symbolistes d'altérer le vers des Parnassiens ? Ajoutons même que si, dans sa perfection arrêtée et stricte, l'alexandrin du Parnasse convient merveilleusement à la poésie descriptive, il se prêterait mal à cette poésie beaucoup moins précise, beaucoup moins concrète, à cette poésie « musicale » et non « pittoresque », dont nos modernes écoles ont le sentiment vague et confus. Qui voudrait faire un crime au « symbolisme » de se créer un vers plus fluide, d'une sonorité plus voilée, d'une harmonie plus intime, d'une mesure plus discrète (1) ?

Mais ce ne sont pas des velléités novatrices que je lui reproche, c'est de méconnaître, dans ses essais d'innovation, la loi fondamentale qui régit toute métrique, et de se condamner par là même à d'informes tâtonnements. Point de versification sans une certaine régularité du rythme. Cette régularité doit toujours rester sensible à l'oreille, et dès qu'elle ne l'est plus, toute notion et tout sentiment du vers disparaissent avec elle. Nous avons vu, en étudiant

(1) V. plus loin l'article intitulé *L'Evolution actuelle de la Littérature.*

l'évolution de l'alexandrin depuis la période classique, comment il a été conduit à admettre des rapports de plus en plus complexes. Peut-être l'affinement du sens rythmique permettra-t-il encore de nouvelles altérations dans la symétrie du vers. Mais il y a une limite. En la reculant le plus possible, on sera toujours, semble-t-il, obligé de la fixer au point où le vers et la prose différeront tout juste assez l'un de l'autre pour qu'on puisse ne pas les confondre. Et pourtant, cette limite même, nos symbolistes ne se font aucun scrupule de la dépasser ; sans doute, ils ne l'aperçoivent pas. Toute leur métrique se réduit à la définition suivante : Un vers est composé d'un nombre quelconque de syllabes, dont certaines, n'importe lesquelles, sont le lieu d'un accent rythmique. C'est tout justement ainsi que je définirais une ligne de prose.

« Un symboliste, raconte plaisamment M. de Hérédia, me communiquait un jour une pièce de vers. J'en lorgnai un de dix-sept pieds ; j'insinuai à mon jeune ami que le vers serait bien plus joli s'il supprimait un qualificatif qui l'alourdissait, et je lui demandai s'il verrait un inconvénient à le retrancher :

— Pas du tout ! me répondit-il.

Et il biffa le qualificatif.

— Il n'aura plus que quinze pieds, voilà tout, me dit-il (1). »

(1) *Enquête sur l'Évolution littéraire*, par J. Huret, p 305.

Que des Anglais, des Grecs, des Américains, n'aient pas un sentiment très juste de notre métrique et s'imaginent avoir fait des vers quand ils alignent leurs bouts de phrase arbitrairement coupés, cela n'a peut-être rien de bien étonnant. Mais ces Américains, ces Grecs, ces Anglais, ont parmi nous des émules, et, si tant d'écoles poétiques que nous voyons chaque jour éclore s'accordent entre elles sur un point, c'est pour ne plus admettre aucune règle, pour élargir tellement la définition du vers qu'il ne se distingue plus de la prose qu'au moyen d'artifices typographiques. Ces aberrations s'expliquent, soit, chez les uns, par la manie des singularités, soit encore, chez le plus grand nombre, par un défaut d'éducation. Je ne m'y arrêterai pas davantage. C'est de l'alexandrin que j'ai voulu retracer l'évolution rythmique, et nos symbolistes en sont pour l'heure au vers de dix-sept syllabes. Mais il faut marquer en terminant que ces innovateurs fantaisistes seraient mal venus à s'autoriser des modifications antérieures qu'a subies notre vers. Si l'alexandrin de Victor Hugo n'est plus l'alexandrin classique, si l'alexandrin des Parnassiens n'est plus l'alexandrin de Victor Hugo, ni Victor Hugo, en modifiant l'alexandrin classique, ni les Parnassiens, en modifiant l'alexandrin de Victor Hugo, n'ont oublié ce qu'ils devaient à la loi de symétrie, en dehors de laquelle il n'est point de versification. Après tout, je ne sache pas un seul des rythmes modernes dont la première ébauche ne

se trouve dans Racine. Quant aux symbolistes, ils ne modifient pas l'alexandrin, ils le démantibulent ; et ce qu'ils prétendent substituer à l'alexandrin, ce n'est pas un vers « polymorphe », comme ils disent, c'est un vers « amorphe », autant dire c'est de la prose.

OCTAVE FEUILLET

Quoiqu'il occupe dans la littérature romanesque de notre temps une place éminente et qui lui appartient en propre, Octave Feuillet n'est point de ces esprits inventifs et puissants qui renouvellent le caractère d'un genre. Talent original sans doute, mais dont l'originalité s'est accusée moins par la création d'une forme particulière que par la mesure personnelle dans laquelle il a combiné deux formes du roman qui semblent s'exclure et dont ni l'une ni l'autre n'est vraiment sienne. Feuillet est un romancier « idéaliste » ; qui en doute ? Et il est par bien des côtés un romancier « réaliste » ; qui voudrait y contredire ? On peut hésiter, pour le définir, entre deux formules, d'ailleurs un peu vagues et qu'il nous faudra préciser : c'est le plus réaliste des romanciers idéalistes, ou, si l'on préfère, le plus idéaliste des romanciers réalistes. L'évolution qui a marqué dans le roman, comme dans tous les autres genres, la seconde moitié de notre siècle, s'est faite

sous l'impulsion de génies plus vigoureux ; mais, soit sur la scène, qu'Alexandre Dumas venait de transformer, soit dans le roman, où *Madame Bovary* annonçait l'avènement du naturalisme et le consacrait déjà par un chef-d'œuvre, lui-même, en demeurant fidèle tant à ses cadres et à son milieu favori qu'à ses préférences mondaines et à ses tendances d'écrivain bien pensant, il admit en ses nouvelles œuvres tout ce que pouvait comporter de « naturaliste » leur distinction aristocratique ou leur caractère « chrétien ».

Octave Feuillet a eu deux manières. A la première se rattachent ces agréables proverbes dans lesquels il met l'ingéniosité de son art, la délicatesse de son observation, l'élégance de son esprit, au service d'une morale aimable et discrète, mais d'autant plus piquante qu'elle fait contraste avec le tour de la littérature contemporaine, vouée, depuis l'avènement du romantisme, à exalter la passion et à glorifier toutes les extravagances qu'elle peut inspirer. Parmi ses romans, celui d'*Un Jeune homme pauvre* est bien de la même veine : si son talent s'y déploie dans un cadre plus large, ce sont les mêmes mérites de grâce, de mesure, de nuance, qui n'excluent pas d'ailleurs en bien des pages une franchise virile, une force sobre et contenue. Mais l'auteur était déjà passé de sa première manière à la seconde. Sous l'influence de ce réalisme qui vient d'être introduit au théâtre et qui va renouveler le roman, Feuillet a fait repré-

senter sa *Dalila* : opposant (car il ne renonce point à ses visées morales) le calme bonheur de l'amour pur aux égarements de la passion, il y peint cette passion même, avec une vigueur qu'on ne soupçonnait pas chez l'auteur de la *Crise* ou du *Cheveu blanc*, dans ses frénétiques ardeurs et dans ses dévorants transports. Et, un an avant *Dalila*, la *Petite Comtesse*, qui date de 1857, exprime déjà, ou du moins annonce, ce qu'il y a de plus caractéristique dans la physionomie de l'écrivain, telle que l'ont ensuite accusée tant d'autres romans plus étendus, plus considérables, mais non plus significatifs.

La première manière d'Octave Feuillet n'était, à vrai dire, qu'un prélude ; il s'essayait dans de petites saynètes avant de connaître tous ses moyens. Succédant à la première, la seconde en conserve les heureuses qualités de grâce, de tact, de convenance exquise, et elle y en ajoute d'autres, des qualités plus vives et plus fortes dont le charmant écrivain prit bientôt conscience, et qu'il allia toujours avec cette aménité délicate qui reste un caractère distinctif de sa nature.

La seconde manière de Feuillet, c'est donc Feuillet tout entier. Mais, s'il y a unité dans son œuvre, cette unité se forme d'éléments hétérogènes, et qui ne font l'effet d'un ensemble harmonieux que grâce à son habileté supérieure de composition. Non pas que le réalisme et l'idéalisme soient en eux-mêmes inconciliables, car, à tout prendre, l'idéal

a bien sa réalité et la réalité son idéal ; mais il y a dans l'idéalisme d'Octave Feuillet quelque chose d'artificiel qui jure avec son réalisme, et, dans son réalisme, une brutalité foncière qui jure avec son idéalisme. Et même, en dépit de tout son talent, il ne parvint pas toujours à dissimuler cette contradiction intime. Son œuvre nous laisse l'impression d'une secrète discordance. Elle nous trouble et nous inquiète. Elle n'a d'harmonie que dans les lignes extérieures, dans ce que l'art offre aux yeux de superficiel. Notre vue est satisfaite, notre esprit est déconcerté.

Avant tout, Octave Feuillet nous apparaît comme un romancier romanesque. L'école naturaliste, dans ces vingt dernières années, a prétendu faire du roman un instrument d'enquête, une représentation exacte de la vie réelle, une statistique de documents sociaux. Combien Feuillet est loin de cette austère esthétique ! Il ne craint l'invraisemblance ni dans les sujets, ni dans les personnages. A des aventures souvent extraordinaires répondent des héros qui ne le sont pas moins, de vrais héros de roman. Il le sait bien lui-même, et il ne se fait pas scrupule de le reconnaître et de le déclarer hautement par leur bouche. « Je suis né romanesque, écrit Georges de la *Petite Comtesse*, et romanesque je mourrai. » Et, dans les *Amours de Philippe* : « Philippe, dit M. de Boisvilliers à son fils, vous tenez de votre mère, qui était une âme romanesque. » Et, dans le *Journal d'une femme*, Char-

lotte d'Erra, s'analysant elle-même : « Je suis une jeune personne excessivement romanesque et passionnée. » Une des thèses que Feuillet aime à soutenir, c'est la supériorité des esprits romanesques sur les esprits positifs. Écoutons plutôt la grand'mère de Charlotte : « C'est précisément à poétiser le vulgaire devoir que nous servent ces dispositions romanesques contre lesquelles vous lancez l'anathème. Si vous vous mariez jamais, essayez donc d'épouser une femme qui ne soit pas romanesque, et vous verrez ce qui arrivera... Ah ! mon Dieu, ce n'est pas contre les idées romanesques qu'il faut mettre en garde la génération présente, mon bon monsieur, je vous assure... Mesdames et mesdemoiselles, ne vous gênez pas ! Soyez enthousiastes, soyez romanesques tout à votre aise. Tâchez d'avoir un grain de poésie dans la tête, vous en serez plus facilement honnêtes et plus sûrement heureuses. » Et, à la fin du roman, quand Charlotte renonce à un bonheur dont ne le séparent plus que des scrupules exagérés, maladifs, vraiment fous, quand elle vient d'écrire à M. d'Éblis qu'il s'éloigne pour jamais, voici les dernières lignes de son journal, qu'elle trace auprès du berceau de sa fille : « J'espère mettre un jour ces pages dans ta corbeille de jeune femme, mon enfant : elles te feront peut-être aimer ta pauvre mère romanesque... Tu apprendras peut-être d'elle que la passion et le roman sont bons quelquefois avec l'aide de Dieu, qu'ils élèvent les

cœurs, qu'ils leur enseignent les devoirs supérieurs, les grands sacrifices, les hautes joies de la vie. » Le *Journal d'une femme* tout entier n'est donc qu'une apologie de l'esprit romanesque. Même thèse dans *Montjoie*, où l'esprit romanesque s'appelle « le bleu ». Même thèse dans l'*Histoire d'une Parisienne* : pourquoi Mme de Maurescamp devient-elle à la fin le monstre qu'on sait ? Parce que son mari a tué en elle cet esprit romanesque qu'il considère comme l'unique cause de la perdition des femmes, et dans lequel Octave Feuillet veut nous faire voir l'essence de toute vertu.

Le romanesque communique souvent beaucoup de charme aux histoires que Feuillet nous conte. Elles nous enchantent ; elles nous promènent dans un monde tout idéal, bien loin des mesquineries et des grossièretés de la vie commune. Encore faut-il, pour nous charmer, pour nous ravir, que la fiction ne donne pas un démenti trop rude à la réalité. Nous nous laisserons séduire aux peintures de la vertu, mais sous la condition que cette vertu ne nous paraisse pas trop au-dessus des forces humaines; nous serons touchés par un noble sacrifice, mais sous la condition que nous puissions y croire. Or, parmi les romans de Feuillet, il en est qui exigent de nous un grand fonds de candeur, et dont les héros ne mettent peut-être pas assez de discrétion dans leur magnanimité.

Nous citions le *Journal d'une femme*. On n'y

rencontre d'un bout à l'autre que dévouements surhumains. Charlotte d'Erra est emmenée par son amie, Cécile de Stèle, chez une tante, la marquise de Louvercy. Parmi les hôtes du château se trouvent deux jeunes gens, Roger, fils de la marquise, qui a eu le bras et la jambe estropiés à la guerre, et le commandant d'Éblis, seul ami que souffre l'invalide, unique confident de son humiliation farouche. Charlotte et d'Éblis s'aiment bientôt sans le dire. Mais, d'autre part, Roger s'éprend de Charlotte et Cécile du commandant. D'Éblis, se sacrifiant à l'amitié, épouse Cécile, et Charlotte, une de ces âmes profondes qui se donnent du premier coup tout entières et sans retour, trouve cependant en elle-même assez d'abnégation pour se marier avec Roger, cherchant dans le bonheur d'un autre, auquel elle vouera sa vie, l'oubli de son propre bonheur à jamais perdu. Voilà deux immolations qui ne sont déjà pas communes. Mais ce n'est encore que de quoi nous acclimater à l'atmosphère idéale dans laquelle on nous transporte. Cécile, sentant bien qu'elle n'est pas aimée, se livre, dans un moment de vertige, à l'un de ses adorateurs, puis, comme elle ne peut supporter la honte de cette chute, se tue chez son amie elle-même, qui a vainement tenté de la rattacher à la vie. Roger étant mort depuis quelque temps déjà, il semble que rien ne s'oppose plus au mariage de Charlotte avec d'Éblis, qui n'a pas cessé de l'aimer. Mais ce serait compter sans l'héroïque

délicatesse des deux amants. Soit pour ne pas flétrir à ses yeux la mémoire de celle qui n'est plus, soit pour lui épargner l'amertume d'un tel outrage, Charlotte cache à d'Éblis la faute de Cécile. Persuadé que sa femme s'est tuée parce qu'il la délaissait, d'Éblis se croit envers elle des devoirs de réparation qui l'empêchent d'épouser Charlotte, et Charlotte, qui n'aurait qu'un mot à dire, laisse d'Éblis s'éloigner d'elle pour toujours, et pleure « des larmes qui font envie aux anges ». Le lecteur, qui n'est pas un ange (ou, — pour ne faire tort à personne, — le lecteur qui n'est pas un ange), admire sans doute de pareils sacrifices, mais il se mêle à son admiration quelque chose comme de l'accablement. Le voilà, en effet, pour peu qu'il rentre en lui-même, dans la pénible obligation de se mépriser très fort, lui qui est, selon toute vraisemblance, incapable de ces « devoirs supérieurs », quelque « hautes joies » qui en rémunèrent l'accomplissement. A moins qu'il ne prenne encore ce roman comme le poème d'une humanité supraterrestre et non comme l'image de notre monde réel.

Peut-être, après tout, la sublimité que Feuillet prête si complaisamment à ses héros, n'est-elle point toujours du meilleur aloi. Et, pour nous en tenir au commandant d'Éblis, il eût mieux fait de ne pas épouser Cécile, sachant qu'il ne pouvait pas, qu'il ne pourrait pas l'aimer. Une fois marié du moins,

lui qui obéira plus tard à de si délicats scrupules envers sa femme morte, il devrait la guider, quand il en est temps encore, la soutenir, user de son autorité morale sur elle, au lieu de l'abandonner avec indifférence aux caprices de sa nature mobile et fantasque. Disons-le, il est rare que les plus magnanimes héros d'Octave Feuillet n'aient pas, ici ou là, non une défaillance, dont nous leur serions reconnaissants, mais, dans leur supériorité même et comme faisant partie de leur transcendance morale, quelque chose de faux à force d'outrance dans le sublime.

Le genre essentiellement romanesque dont Feuillet demeure le représentant le plus distingué, se passe fort bien d'observation : que servirait d'observer la vie réelle à celui qui fait du roman, non pas l'imitation de ce qui est, mais l'invention de ce qui peut être, et, plus souvent, de ce qui ne le peut pas ? Est-ce à dire qu'Octave Feuillet n'ait aucune qualité d'observateur, de « psychologue » ? Ce serait là le jugement d'une critique injuste et grossière. Mais, si l'auteur d'*Un Mariage dans le Monde*, du *Journal d'une femme*, de la *Morte*, et même, après tout, du *Roman d'un Jeune homme pauvre* et de *Sibylle*, montre, soit dans la représentation de certains milieux, soit dans la peinture de certains caractères, une délicatesse d'analyse singulièrement pénétrante, reconnaissons que toute une portion de son œuvre est du pur « roman », en prenant le mot au sens même avec lequel

il s'oppose à la réalité sincèrement observée et fidèlement rendue.

Il y a un art infini dans tout ce qu'a fait cet écrivain attentif et ingénieux, mais il y a aussi beaucoup d'artifice. On s'aperçoit trop que l'auteur est là quelque part derrière son œuvre, que les événements qu'il déroule ont été combinés à souhait par un très habile machiniste, que les personnages qu'il met en scène savent d'avance ce qu'ils doivent faire et ont préparé de longue main ce qu'ils auront à dire. Tout cela sent l'arrangement.

Voyez le *Roman d'un Jeune homme pauvre.* Comme l'invention y est complaisante ! Comme on sent dès le début et dans tout le développement de cette merveilleuse histoire que Maxime est protégé par les dieux, — et par le romancier ! Cet amoureux sans espoir finira par épouser celle qu'il aime, nous ne saurions avoir là-dessus le moindre doute, et les délicatesses chevaleresques de sa conscience n'empêcheront pas ce jeune homme pauvre de devenir millionnaire, fallût-il imaginer dans ce louable dessein je ne sais quel conte d'un fantastique héritage. Il a toutes les vertus, toutes les distinctions ; il aura aussi tous les bonheurs.

En louant chez Octave Feuillet le soin et l'entente de la composition, et sans vouloir que le roman, sous prétexte d'être vrai, reproduise ce que la vie réelle a de fortuit et de décousu, on aimerait un jeu plus libre, une ordonnance moins symétrique, et, si

l'expression passe, une harmonie moins criante. N'y a-t-il pas quelque chose de factice, par exemple, dans cette opposition, où s'est si souvent complu l'habile romancier, de deux figures de femmes qui se font valoir l'une l'autre et se servent mutuellement de repoussoir? Voici Dalila, la maîtresse ardente des sens, et voici, d'autre part, la chaste Marthe, l'ange des pures amours : l'une grande dame italienne, l'autre pauvre fille d'un musicien allemand; l'une douce et tendre, l'autre impérieuse et avide de sensations; l'une blonde et les yeux bleus, comme il sied à son innocence, l'autre brune et les yeux noirs, comme l'exigeait sans doute sa dépravation corruptrice. Dans l'*Histoire de Sibylle*, c'est, pour faire contraste avec l'angélique beauté de l'héroïne, le type superbe et presque brutal de Clotilde avec ses lèvres rouges, ses lourdes nattes, son œil dévorant; et le roman oppose d'un bout à l'autre tout ce que l'idéal profil de l'une nous laissait, dès le début, pressentir en elle de pureté, de délicatesse, d'élévation morale, à tout ce que l'opulence charnelle de l'autre annonçait de perversité. Et Sibylle est blonde comme Marthe, et Clotilde est brune comme Dalila. Même contraste dans les *Amours de Philippe* entre Jeanne et Mme de Talyas, dans *Monsieur de Camors* entre Mlle de Tècle et Mme de Campvallon, dans la *Morte* entre Mme de Vaudricourt et Sabine. C'est par de tels procédés que l'art d'Octave Feuillet trahit quelque convention; et, si nous admirons l'habileté

avec laquelle il combine ses données et groupe ses personnages, nous voudrions qu'elle fût plus discrète, qu'elle se laissât moins voir, au risque d'être moins admirée. Cette habileté même, dès que nous nous en apercevons, nous met en défiance, et, notre suspicion une fois éveillée, nous sommes tentés de faire à l'auteur d'injustes chicanes.

La complaisance avec laquelle Octave Feuillet manie à son gré les personnages et les événements, nous frappe surtout quand elle s'applique à la démonstration des thèses qu'il affectionne. Et d'ailleurs, ces thèses mêmes ont, jusque dans la façon dont il les présente et dans le tour qu'il y donne, quelque chose de suspect.

Nous ne lui reprocherons pas de croire que le roman peut être utile. Si les intentions les plus édifiantes ne suppléent point au talent, il ne s'ensuit pas que l'artiste doive nécessairement s'interdire toute visée morale, et que, comme le veulent les maîtres de l'art pour l'art, la préoccupation du vrai ne souffre, en vertu même de l'impartialité qu'elle exige, aucune distinction entre le bien et le mal. Ce qu'on peut dire, c'est que le parti pris de moraliser dans une œuvre d'art risque d'en compromettre non seulement la beauté formelle, mais jusqu'à la valeur démonstrative. Subordonné au moraliste, l'observateur altère, sans en avoir conscience, la vérité des milieux et des figures, et incline tous les éléments que lui a fournis l'observation, si même

il est jaloux de faire vrai, dans le sens le plus favorable à ses tendances préjudicielles et aux leçons qu'il doit tirer de la vie.

Octave Feuillet veut montrer, par exemple, que, s'il y a tant d'unions malheureuses, tant d'épouses coupables, la faute en est presque toujours aux maris. C'est un de ses thèmes de prédilection, et nous ne voulons rien dire là contre. C'est notamment le thème d'un *Mariage dans le Monde*, où Mme de Lorris se charge de le développer : « Au lieu d'attribuer les torts au mariage, écrit la charmante moraliste à M. de Rias, il était peut-être plus juste de les attribuer aux mariés, et particulièrement au marié... Le mariage n'est pas un monologue, c'est une pièce à deux personnages. Or, vous n'aviez étudié qu'un rôle, et ce n'était pas le vôtre... Cet oiseau rare que vous rêvez tous, la femme d'intérieur, suppose un oiseau plus rare encore, l'homme d'intérieur. » (Remarquons en passant que cette Mme de Lorris, elle-même le type de l'épouse, a pour mari un officier de marine que personne ne voit dans le roman et qui passe sa vie tantôt au Sénégal, tantôt aux Indes, sauf deux ou trois mois par-ci par-là durant lesquels il faut croire que cet homme d'intérieur se révèle.) — Vous voulez prouver que, quand une femme tombe, c'est le mari qu'il en faut accuser, thèse assurément défendable et bien faite d'ailleurs pour plaire à vos lectrices. Mais que m'avez-vous prouvé en effet ? Tout simplement que, si la nommée Mme de Rias est

sur le point de tomber, c'est au nommé M. de Rias qu'il faut s en prendre. Vous avez arrangé les choses de cette façon ; qui m'empêche de concevoir une autre fable où les choses seront arrangées de la façon contraire ?

L'*Histoire d'une Parisienne* a pour conclusion qu' « il ne naît point de monstres, et que les hommes en font beaucoup ». J'y consens, encore une fois, mais je vous soupçonne d'avoir inventé vos personnages et d'avoir combiné toute votre histoire en vue de cette démonstration, qui dès lors me semble un peu bien vaine. Il faut que vous mariiez Jeanne-Bérengère avec un M. de Maurescamp, indélicat et niais gentillâtre, dont l'amour « naturaliste », comme vous dites, lui inspire tout d'abord un insurmontable dégoût, et pour lequel elle ne peut s'empêcher d'éprouver le mépris qu'il mérite. Mais, prenez garde : si le baron de Maurescamp est à ce point méprisable, nous serons tentés d'excuser sa femme lorsqu'elle se livrera à un autre, et vous-même, ne l'êtes-vous pas, quand vous nous dites que « la *pauvre et noble Jeanne* était à la veille de la plus vulgaire des chutes ? « Ce ne serait pas assez pour faire d'elle un « monstre ». Il faut donc qu'elle s'éprenne de Jacques de Lerne, il faut que M. de Maurescamp tue Jacques en duel, que Jeanne, cachant sa douleur, reprenne la vie commune avec le meurtrier de son amant, qu'elle séduise un jeune capitaine de chasseurs très fort à l'épée, que, sous les yeux de son

mari, elle lui tende un cigare ôté de ses propres lèvres, que Maurescamp reçoive enfin de l'officier un coup de pointe en pleine poitrine. Et voilà, c'est bien simple, de quelle façon l'ange devient finalement le monstre qui nous était promis.

Quelle morale tirons-nous maintenant de cette histoire? Celle où l'auteur aboutit pour son compte? En voici une autre : il est vraiment bien dommage que Jacques de Lerne ait été pourfendu par le baron, car l'amant, dont la noblesse et l'élévation d'âme ont été mises en contraste avec la grossièreté du mari, était en très bon train pour consoler Jeanne-Bérengère de ses déboires.

C'est surtout sa thèse catholique qui accuse chez Octave Feuillet le parti pris et l'artifice. Et cette thèse, elle est partout dans son œuvre, depuis *Rédemption* jusqu'à la *Morte*. Qu'est-ce que *Rédemption* ? L'histoire d'une comédienne qui est convertie par l'amour, qui, le jour où elle ajoute un amant qu'elle aime à tous ceux qu'elle n'a pas aimés, écrit à son curé qu'elle croit en Dieu. Après *Rédemption*, voici la *Partie de dames*, qui se termine sur une génuflexion du vieux docteur Jacobus. Dans la *Petite Comtesse*, Georges, devant la dépouille inanimée de Bathilde, ouvre les yeux aux vérités éternelles, et son cœur se fond dans une ardente prière. Sibylle convertit tout le monde autour d'elle : sa gouvernante, jusque-là calviniste zélée, ce qui est bien déjà quelque chose ; sa grand'mère de Vergnes, dont la vie fut

trop longtemps peu édifiante ; Jacques Féray, qui est fou ; le curé de Férias, qui, du jour où il a subi son influence, ne prend plus de café que lorsqu'elle le lui prépare de ses mains séraphiques. Raoul lui-même, qu'elle refuse d'épouser parce qu'il n'a pas la foi, tombe enfin sur ses genoux, frappé d'un coup de lumière, et, quand Sibylle va mourir, il nous est représenté joignant les mains et le front battant sur les degrés de l'autel. Dans *Montjoie*, l' « homme fort » doit, bon gré mal gré, être passé au « bleu ». Dans la *Morte*, Vaudricourt, qui nous a été donné jusqu'alors comme un sceptique volontiers railleur, fait appeler à ses derniers moments Mgr de Courteheuse et meurt tout aussi catholique qu'Aliette. Dans le *Journal d'une Femme*, Charlotte conduit Roger à l'église et agenouille ce blasphémateur sur le prie-Dieu de sa mère, où il pleure à sanglots.

Trois romans sont particulièrement consacrés à la défense de la morale sacramentelle, l'*Histoire de Sibylle*, *Monsieur de Camors* et la *Morte*.

A côté de Raoul, qui ne croit pas, mais qui finira par croire, l'*Histoire de Sibylle* nous présente son ami Gandrax, matérialiste et athée. Et de même que Raoul est épris de l'idéale Sibylle, Gandrax se laisse subjuguer par la plantureuse beauté de Clotilde. Mais Clotilde, dont l'auteur avait fait pourtant une personne fort peu sentimentale, congédie brutalement le pauvre membre de l'Académie des sciences, sous prétexte qu'il n'a ni cœur, ni âme, ni esprit,

rien de ce qui peut relever à ses yeux une femme qui tombe. Et Gandrax ne voit d'autre parti à prendre que celui de s'empoisonner, le suicide, en ces cas-là, se trouvant, comme on sait, la seule ressource d'un incrédule, et ce genre de suicide étant tout à fait convenable pour un chimiste.

Monsieur de Camors développe cette idée que l'honneur du monde est un principe de conduite insuffisant, et que l'homme chez lequel cet honneur demeure étranger à toute foi religieuse, ne trouvera pas en lui-même la force d'y rester fidèle. Mais qui ne voit que le héros de ce beau roman est bien plutôt victime de sa propre faiblesse d'abord, puis des circonstances vraiment extraordinaires dans lesquelles l'auteur le place? Il aurait au moins fallu ne pas nous présenter Mme de Campvallon comme belle à faire damner un spiritualiste ou même un catholique pratiquant

C'est dans la *Morte* que nous trouvons sous sa dernière forme,\et le plus franchement, le plus fortement posée, la thèse favorite d'Octave Feuillet. « Je l'épouserai, dit au début Vaudricourt en parlant d'Aliette, et je leur prouverai qu'un homme qui ne croit à rien peut être un homme de cœur et d'honneur et faire un aussi bon mari qu'un autre. » Et il l'épouse en effet, et l'auteur veut lui faire prouver par le malheur de sa femme qu'un homme qui ne croit à rien ne peut rendre sa femme heureuse. Mais là n'est pas le fond même de cette tragique histoire.

Ce n'est point Vaudricourt en qui s'incarne vraiment l'irréligion, c'est le docteur Tallevaut et sa nièce. Remercions tout d'abord Octave Feuillet, qui a bien voulu ne pas faire de Tallevaut un grossier matérialiste. Gandrax lui-même n'était nullement un homme vulgaire; mais son matérialisme décisif et cru, scandalisant les âmes pieuses, offensait encore les scrupules de la science contemporaine. Quant au docteur Tallevaut, il montre en tout ce qui tient à la religion non seulement beaucoup de tolérance, mais une gravité profondément religieuse; il ne croit pas que, parce qu'on a perdu l'idéal chrétien, il faille renoncer à toute croyance idéale; il s'est élevé par la science même à une foi très belle et très sereine. Aussi bien, il joue dans le roman le rôle d'un homme supérieur et d'un honnête homme. Mais d'où vient que les doctrines auxquelles il a puisé une si haute vertu, rendent sa nièce l'empoisonneuse qu'elle est? Quand il découvre le crime de Sabine, celle-ci prétend n'avoir fait que mettre ses leçons en pratique, et elle essaye de le lui montrer. Et ici se pose la même question sur laquelle roule le *Disciple* de M. Bourget: Tallevaut n'est pas moins honnête que Sixte, Sabine n'est pas moins scélérate que Greslou; Sixte et Tallevaut sont-ils vraiment responsables des crimes que Greslou et Sabine commettent? Question bien délicate et qu'il ne faudrait pas trancher d'une façon trop expéditive. Sabine a beau exposer comme un enseignement des lois naturelles

son implacable système d'égoïsme ; nous ne pouvons croire que, si elle empoisonne Aliette, ce soit la faute à Darwin. Certes, une chrétienne, une vraie chrétienne, ne ferait pas ce qu'elle fait. Mais comment penser que cette conclusion suffise à l'auteur ? Et que veut-il prouver alors ? Qu'une jeune fille qui n'a pas été élevée dans la religion catholique, apostolique et romaine, aimera fatalement un homme marié et que fatalement elle empoisonnera la femme de cet homme ? Reconnaissons plutôt que Sabine, telle qu'on nous la représente, est de celles qu'aucun frein n'arrête. La religion ne lui aurait pas, il est vrai, fourni les belles maximes de morale qu'elle prétend tirer du darwinisme ; mais il reste fort douteux que l'éducation du Sacré-Cœur elle-même eût triomphé de sa perversité native et de ses monstrueux instincts.

Par son goût du romanesque, par ce qu'il y a chez lui de visiblement concerté, par ses préoccupations morales elles-mêmes, et surtout quand il met le roman ou le théâtre au service de l'orthodoxie catholique, d'une orthodoxie d'ailleurs bien mondaine, aussi superficielle que tranchante, Octave Feuillet marque sa dissidence avec l'école réaliste et naturaliste. Il y a pourtant chez lui d'autres côtés par lesquels on voit tout de suite qu'il ne fut pas impunément le contemporain de Flaubert ou même de Zola. Il a peint sans doute mainte figure exquise de douceur, de pureté, de grâce, de bonté idéale.

Mais ce romancier si discret et de si bon ton, son élégance et sa délicate réserve ne l'empêchent pas de peindre, lui aussi, ce que la vie et le monde ont de plus vilain, de plus abject, de plus ignoble. La parfaite convenance de son langage nous laisse entendre les choses que d'autres expriment grossièrement. Un exemple entre mille. Il s'agit d'un jeune marié. « Pour lui, nous dit l'auteur, l'amour n'étant que le désir, la vertu des femmes n'était que le désir assouvi. » Une diction moins pudique en dirait-elle davantage ? Et, toujours dans l'*Histoire d'une Parisienne*, qu'on se rappelle l'aventure de Jacques de Lerne, qui, à force de supplications et sous la foi des serments, a obtenu d'une femme aimée et jusque-là respectée, qu'elle le reçoive une heure dans sa chambre... Cette nuit-là, Jacques est moins résigné que de coutume aux scrupules impitoyables qu'on lui oppose; son amante se jette à ses genoux les mains jointes, le supplie avec larmes d'être honnête homme, et, à peine s'est-il retiré, faisant violence à sa passion, qu'il la voit, quand il retourne la tête pour lui adresser un suprême adieu, répondre de la fenêtre par un léger mouvement d'épaule, en laissant tomber de sa bouche adorée ces deux mots : « Adieu..... imbécile ! » Il y a de bien belles âmes dans les romans d'Octave Feuillet; mais la littérature naturaliste offre-t-elle beaucoup mieux que M. de Maurescamp en fait de maris et la seconde Mme de Vaudricourt en fait d'épouses ? Quelle scène plus osée

encore que celle où l'on nous montre, ou à peu près, M. de Camors possédant sur un canapé Mme Lescande? Parmi les femmes elles-mêmes auxquelles l'auteur veut concilier notre sympathie, il y en a beaucoup dont l'honnêteté est bien peu solide, Mme de Rias d'*Un mariage dans le Monde*, Mme de Maurescamp alors qu'on l'appelle « la pauvre et noble Jeanne », et tant d'autres encore! Si bien qu'on est souvent tenté de s'écrier : « A quoi tient donc la vertu des femmes? » et que le monde où nous conduit Octave Feuillet, ce monde éminemment « distingué » et fort propre d'apparence, ne semble pas toujours, dans le fond, d'une moralité de beaucoup supérieure à celle des milieux les moins recommandables où nous promène Zola.

Seulement, le réalisme même d'Octave Feuillet reste aristocratique. Feuillet est le peintre par excellence de la société mondaine. Tout d'abord il se donna comme tel. Relisez au début de la *Petite Comtesse* une profession de foi qui, pour ne pas être celle de l'auteur, n'en a pas moins sa signification. Georges et Bathilde se trouvent déjà aux prises, et nous voudrions bien savoir à quoi visent les manèges de la capricieuse amazone... Pas du tout; c'est le moment que l'on choisit pour nous servir une longue tirade sur le rôle de l'aristocratie « considérée comme institution dans notre temps et dans notre France »; au lieu de suivre le jeu de Bathilde, Georges écoute fort complaisamment un vieux gentil-

homme qui lui démontre comme quoi une aristocratie est nécessaire à la permanence du génie national. Certes, Octave Feuillet n'a pas épousé les préjugés et les superstitions de la « noblesse »; mais, non content d'en représenter les mœurs, il en a aussi adopté certaines croyances qui sont de bon ton, il en a même caressé les vanités et les faiblesses. Romancier de la vie élégante, c'est là vraiment son originalité distinctive. Il l'a peinte, cette vie, avec une finesse de touche qui manquait à Balzac, génie foncièrement roturier, auquel sa prédilection pour les grandes dames n'avait point inspiré le sentiment délicat des grâces « patriciennes » ; il l'a peinte avec naturel, avec une distinction sobre et de bon aloi, sans tomber, comme tel de ses successeurs, dans les mièvreries puériles, et sans contracter aucun ridicule de « snobbisme ». Il a vécu, on le sent, parmi cette société qu'il nous représente, il y est parfaitement à l'aise, il en sait comme de naissance les habitudes, les manières, les goûts, et il sait aussi ce qui se cache, sous une apparence légère et brillante, soit de vertu intime, soit de profonde dépravation.

Mais la vie mondaine n'est pas la vraie vie. Octave Feuillet n'a peint qu'un tout petit coin de l'humanité, et le moins divers, le plus factice, celui dans lequel tiennent le plus de place les bienséances artificielles et le trompe-l'œil des conventions. Il n'a guère fait dans tous ses romans que des variations

sur un motif toujours le même, et les divers rôles que son éternel sujet comporte sont, d'un roman à l'autre, tenus par des personnages qui ont entre eux plus qu'un air de famille. Il y a déjà du Camors dans le Raoul de *Sibylle*. Cet homme « que préserve un certain fonds de conscience et d'honnêteté qui persiste singulièrement dans son âme, dégagée d'ailleurs de tout principe et de tout frein moral », est-ce le comte de Camors ou le comte de Chalys? Et, si Raoul annonce déjà Camors, Vaudricourt de la *Morte* nous le rappelle, soit par sa situation entre Aliette et Sabine, soit par son caractère, par cette alliance d'une incrédulité déclarée avec sa religion de l'honneur. Nous trouvons peu de différence entre Clotilde et Mme de Campvallon ou Mlle de Talyas, et, d'autre part, entre Bathilde de Palme et Julia de Trécœur. Ce sont les mêmes figures, comme ce sont les mêmes rôles. Tous les types d'Octave Feuillet ont été tirés à plusieurs exemplaires, non seulement ses « démons », mais aussi ses « anges », et, de même, ses insipides bellâtres, ses vieux seigneurs, tant soit peu bizarres parfois, malgré leur haute tournure, ses vieilles dames, dont la plupart sont parmi les plus heureux portraits qu'il ait dessinés, celles-ci alertes, brusques, spirituelles non sans une pointe de gaillardise, celles-là infiniment respectables dans leur douceur tendre et pieuse, d'autres enfin aimables écervelées que l'âge n'a point guéries de leur babil vide et de leur frivolité toujours en l'air.

Ce sont surtout ses héros d'amour qui se ressemblent entre eux. A part la figure unique de Camors, qu'il a peinte avec une vigueur incisive (Camors est d'ailleurs autre chose qu'un jeune premier), — nous pouvons à peine les distinguer les uns des autres. Aussi bien le type lui-même semble quelque peu conventionnel. Tous ces grands amoureux sont vraiment plus « patriciens » qu'il ne devrait être permis. Le défilé commence par Maxime, du *Roman d'un Jeune homme pauvre*, que, sous son déguisement d'intendant, un domestique très connaisseur devine comte ou marquis en le voyant monter à cheval. Et, après Maxime, voici Raoul. « Raoul était un homme d'une taille assez élevée, élégante et souple, qui, sous une attitude d'indolence affaissée, décelait le ressort et l'élasticité vigoureuse des races félines, et qui lui donnait à un degré extrême ce qu'on appelle l'air distingué. » Et l'auteur ne nous fait grâce ni de ses cheveux fins et soyeux, ni de son front pur, ni même de ses longs cils féminins. Raoul, avec de pareils cils, est aimé de toutes les femmes. Il va voir de temps en temps sa cousine au couvent ; une de ces demoiselles propose à ses compagnes d'écrire chacune sur un petit papier le nom de celui qu'elle aimerait le mieux épouser : tous les bulletins portent le même nom, et ce nom, c'est le sien ! Passons à M. de Lucan. Brun, mince, élégant, grave, ayant dans son regard fier et un peu sombre, dans son accent froid et doux, dans

sa démarche même, une grâce mêlée d'autorité qui imposait et charmait, voilà pour l'aspect extérieur; quant au moral, « toujours troublé malgré son calme apparent, romanesque, passionné, tourmenté d'amour » ! Et, à côté de la variété brune, voici la variété blonde dans M. de Frémeuse, avec son apparence un peu frêle sous laquelle il cache « des nerfs fortement trempés et un cœur qui ne l'est pas moins », avec son aspect élégant et doux, son œil bleu, sa moustache fine et fauve, son charmant visage qui prend dans les grands jours des airs terribles d'archange combattant. Ce type qu'Octave Feuillet caresse si complaisamment n'a pas été observé, n'a pas été étudié d'après nature. Qu'il s'appelle Lucan, Frémeuse, Lerne ou d'Éblis, il ne vit sous aucun de ces noms multiples. On dirait le rêve idéal d'une pensionnaire. Ici peut-être l'auteur a été dupe de ses prédilections aristocratiques : le gentilhomme lui a caché l'homme.

Les romans de Feuillet ont aussi leurs figures vraiment vivantes, ses barons de Courteheuse ou des Rameures et les autres qui leur ressemblent, ses vieilles marquises ou duchesses, d'un côté Mme de Férias et Mme de Louvercy, de l'autre, et surtout, Mme de Lerne, Mme de Vergnes, Mme de Combaleu. Mais sa « création » la plus caractéristique est, je crois bien, celle de la jeune femme nerveuse et fantasque que plusieurs de ses romans nous présentent avec des nuances diverses, et qu'il a donnée pour héroïne

à deux d'entre ses plus goûtés, la *Petite Comtesse* et *Julia de Trécœur*.

« Familière avec les hommes, impertinente avec les femmes, la Petite Comtesse offre une large prise aux hommages les plus indiscrets des uns, à la haine jalouse des autres. Indifférente aux outrages de l'opinion, elle semble respirer volontiers l'encens le plus grossier de la galanterie ; mais ce qu'il lui faut avant tout, c'est le bruit, le mouvement, le tourbillon... Un seul temps d'arrêt, une minute de repos, de recueillement, de réflexion, la tuerait. » Voilà l'effet que Bathilde produit tout d'abord. Enfant, elle a reçu une mauvaise éducation ; femme, elle a été mal dirigée. Mais, dans le fond, elle a de l'esprit et du cœur : malgré la réputation suspecte que lui ont value ses imprudences, elle est restée pure, elle est même restée naïve, et son amour pour Georges, si Georges voulait en faire sa femme, transformerait cette créature inconsistante et capricieuse que le vertige du monde a étourdie, mais qui lit déjà dans les yeux de celui qu'elle aime une existence nouvelle plus digne et plus élevée, où elle lui demande de la conduire. Georges a peur, et la voilà qui, dans un accès de folie, se livre au premier fat venu pour mériter le mépris de Georges, ce mépris dont elle mourra.

Julia de Trécœur, elle aussi, a commencé par être une enfant gâtée. Elle s'est développée en pleine forêt vierge à tort et à travers, et son naturel ardent,

la véhémence de ses instincts, semblent la prédestiner dès l'enfance à de fatales aventures. Mme de Trécœur se remarie; Julia elle-même épouse M. de Moras, l'intime ami de Lucan, qu'a épousé sa mère. Après son voyage de noces, elle vient passer quelques jours au château de Vastville où se sont retirés M. et Mme de Lucan. Ce Lucan, pour lequel Julia a marqué tout d'abord la plus violente antipathie, elle l'aime, et son cœur est partagé entre l'ardeur sombre d'une irrésistible passion et l'horreur de l'inceste où cette passion doit fatalement aboutir. Son démon l'emporte; elle poursuit Lucan, elle lui laisse deviner son amour par les singularités de sa conduite, elle le lui avoue en un moment de vertige, et, quand son beau-père la repousse, elle se tue, et jusque dans ce suicide, dans cette cavalcade effrénée en droite ligne vers la falaise, vers l'effrayant gouffre où elle précipite son cheval fumant et cabré, l'on reconnaît encore sa bravoure hautaine, sa fougue orageuse et ses tragiques caprices.

Julia de Trécœur ou Bathilde de Palme, voilà bien la femme d'Octave Feuillet, créature mal équilibrée, excentrique, bizarre et incohérente, abandonnée tout entière à ses instincts, capable d'héroïsme et de crime, inquiète, agitée, détraquée, singulièrement affolante, malade au fond et déjà en proie à cette fameuse névrose dont Feuillet a peint les effets dans la haute société avec la parfaite convenance de sa plume aristocratique, comme Zola les peignait dans

les classes populaires avec la puissance massive de son brutal génie.

Octave Feuillet est le romancier d'un temps déjà lointain. Ce qu'il y a chez lui d'artificiel et de convenu paraît d'autant plus sensible que l'école naturaliste nous a habitués à plus de réalité. Mais les naturalistes eux-mêmes n'ont-ils pas leurs artifices et leurs conventions ? N'exagèrent-ils pas à plaisir les vilenies du monde et la bestialité de notre nature ? C'est après la lecture de la *Terre* ou de la *Bête humaine* qu'il faut revenir à Feuillet pour se débarbouiller des ordures, pour goûter et savourer chez lui, soit, dans la forme, cette délicatesse de goût, cette élégance de style qui n'excluent point la vigueur ni même l'audace, soit, dans le fond, cet idéalisme de galant homme et d'homme du monde, que nous pouvons bien trouver parfois un peu fade, mais qui s'approprie, après tout, à son milieu favori, à ce milieu aristocratique dont il laisse maints tableaux d'une observation très fine, et, souvent, d'une très vive réalité.

J.-J. WEISS

Sans considérer ici J.-J. Weiss autrement que comme critique, remarquons tout d'abord que les heurts de sa carrière ont porté trop de tort à son œuvre d'écrivain pour qu'elle donne vraiment la mesure de ce rare et singulier talent. A moins que sa vivacité même, sa veine aventureuse et vagabonde, son goût de l'imprévu et du paradoxe, ne soient justement en accord avec ce que son œuvre a de fragmentaire et d'accidenté. Il ne nous reste de lui que des articles de revue ou de journal, qui, malgré le titre commun sous lequel il les réunit, ne sauraient former un tout homogène. Et, s'il paraît ne s'être pas beaucoup préoccupé de sa propre renommée, c'est peut-être qu'il sentait que, ne se fixant à aucun ouvrage considérable, ni de longue haleine, ni de forte teneur, cette renommée serait toujours inférieure à ce qu'il avait conscience de valoir. Nous trouvons dans la préface de ses *Essais sur l'Histoire de la Littérature*

française, dans celle de son ouvrage sur le *Théâtre et les Mœurs*, la marque du scrupule qu'il éprouvait à présenter comme un livre ce qui n'est en réalité qu'une série de morceaux détachés et sans suite. Mais, si des recueils d'articles, ainsi qu'il le déclare lui-même, sont de peu de prix quand l'écrivain qui s'exprime sous cette forme a l'imagination banale, le jugement médiocre, un style hors du bon goût et de la vérité, ces recueils, ajoutons-le pour lui, qui ne pouvait le dire, prennent une importance et une valeur singulières quand l'auteur a l'imagination originale et brillante, le jugement vif et personnel, le style juste, alerte, lumineux, pénétrant.

Weiss ne fut rien moins qu'un doctrinaire. Nulle part, que nous sachions, il n'a régulièrement exposé sa théorie de critique. A vrai dire, ce libre esprit, tout discursif, écrivit « par humeur ». Il se contenta de répandre au jour le jour sa verve fertile en aperçus ingénieux, en suggestives échappées ; il fit des pointes, il poussa de tout côté d'agiles reconnaissances.

On retrouve dans l'écrivain cet enfant de troupe dont il a peint avec tant de gaillardise l'existence errante, les voyages pittoresques à travers la France, sans autre école que les spectacles infiniment variés de la vie défilant au hasard sous ses yeux. Plus tard, il fit ses classes, mais, nous dit-il, « moitié à Louis-le-Grand, moitié à Feydeau et à l'Odéon ». Normalien, il ne plia pas à la discipline scolastique son goût naturellement indocile. Jusqu'à la

fin de sa vie, il ne pouvait prononcer le nom de Paul de Kock, un des maîtres qu'avait le plus goûtés sa jeunesse, sans évoquer « des Nausicaas au lavoir et des Galatées fuyant à âne vers les saules ».

Son œuvre de critique littéraire dénote beaucoup de sagacité et de pénétration, non moins de fantaisie, une originalité quelque peu capricieuse, et très piquante sans doute, mais qui se fait un jeu malin de déranger les cadres traditionnels, de déconcerter les habitudes établies, et qui ne dédaigna pas toujours ce qu'un grain de scandale pouvait y ajouter de ragoût. C'est dans ses chroniques théâtrales que cette singularité se marque avec le plus de désinvolture, et que l'on en trouve les traits les plus imprévus, les plus amusants (1). Ses deux volumes trahissent bien encore, çà et là, le secret plaisir qu'il prit toujours à dérouter les opinions reçues par des rapprochements bizarres ou d'excentriques admirations ; mais il n'y a guère admis que des études faites à tête reposée, de véritables «essais», où, sans rien perdre de sa verdeur naturelle, il s'abandonne moins complaisamment aux intempérances de son imagination et aux saillies de son humeur.

Ce qui frappe tout de suite en ces volumes, ce que

(1) Les feuilletons de critique théâtrale écrits par Weiss dans le *Journal des Débats* pendant trois années, de 1883 à 1885, ont été, depuis cet article, classés en quatre volumes, dont le premier vient de paraître sous ce titre : *Autour de la Comédie-Française.*

d'ailleurs indiquent déjà, non seulement le titre général de l'un, mais encore maints titres d'articles particuliers dans les deux — *De l'époque contemporaine, De l'époque actuelle, L'état d'esprit en 1830, Du public littéraire en 1858, M. A. Dumas fils, ses œuvres, son public, la société de son temps* — ce sont les préoccupations constantes du moraliste et de l'historien, pour qui la littérature est l'expression d'un état social. « Voué de bonne heure aux études historiques, écrivait-il tout récemment, c'est encore, c'est surtout l'histoire que j'ai cherchée dans l'étude des lettres. » Il demande aux lettres de lui révéler les altérations que subissent l'homme et la société, siècle après siècle, en leur façon de penser et de sentir. La véritable connaissance de l'histoire n'est pas dans les archives ou dans les codes, elle est dans les œuvres littéraires. « Voulez-vous savoir ce qu'était sous l'ancien régime le droit d'aînesse ? Ne vous faites point apporter les gros livres des économistes ; voyez dans Molière et dans Regnard comment le frère parle à la sœur. » Et autre part : « L'histoire des lettres est la seule forme de l'histoire qui ne trompe pas un esprit pénétrant. » S'il s'attache de préférence à des auteurs de second ordre, n'est-ce pas surtout parce que, moins originaux, moins personnels que les génies supérieurs, ils reflètent avec plus de fidélité les mœurs du milieu ambiant? Et, de même, parmi les genres littéraires, c'est le théâtre qui eut toujours ses prédilections, comme celui qui

devait lui offrir le tableau le plus exact et le plus vif de la société contemporaine. Quand le directeur du *Journal des Débats* lui confia le feuilleton dramatique, plusieurs de ses confrères témoignèrent leur surprise de voir qu'il entreprît si tard une tâche dans laquelle ils le croyaient tout novice. « J'étais au contraire, dit-il, solidement préparé ; la *Rue de la Lune* et le *Chevalier du Guet* m'étaient aussi classiques que l'*Andrienne* et le *Plutus*. » Dans le théâtre même, c'est surtout la comédie qui l'intéressait, et toujours par la même raison. Le cours qu'il professa en 1857 à la Faculté d'Aix avait pour sujet la comédie au XVII[e] et au XVIII[e] siècle, et sa leçon d'ouverture, la seule qu'il ait publiée, nous apprend ce qu'il demandait à cette étude : tandis que la tragédie « laisse malaisément démêler, au milieu des règles qui la contraignent, sous un langage et des sentiments d'exception, la réalité de la vie quotidienne », la comédie lui fera saisir au vif toutes les vicissitudes par lesquelles, depuis le grand roi jusqu'à la Révolution, passèrent les idées et les sentiments, les relations sociales, les habitudes de la vie privée. Enfin, sa sympathie toute particulière pour les comiques du XVIII[e] siècle s'explique par cette raison que, sans nier la décadence littéraire qui commence aussitôt après l'auteur du *Misanthrope* et de l'*Avare*, l'historien et le moraliste qui sont en Weiss se consolent aisément si la comédie de caractère décline et finit par disparaître, quand la comédie de

mœurs naît et s'élève pour la remplacer. Et, disons-le en passant, le goût de Weiss pour Scribe, pour ce Scribe si vilipendé de nos jours, trouverait, au besoin, son excuse en des motifs du même ordre ; c'est que Scribe est resté plus sûrement que tout autre dans la moyenne de la vie française, c'est qu' « aucun des écrivains de son temps n'a rendu avec autant de vivacité et dans une aussi juste mesure la manière d'être du pays de France entre 1820 et 1850 ».

On reconnaît à cette conception de la critique un contemporain de M. Taine. Pendant que M. Taine appliquait le premier la méthode historique en grand à toute une littérature et dans un ouvrage « faisant édifice », Weiss, en des articles que leur peu d'étendue n'empêche pas d'être significatifs, essayait, il en revendique l'honneur, de « démontrer l'identité de l'histoire et de la critique ». Mais ces paroles mêmes ne doivent pas nous faire croire qu'il ait réduit l'étude des œuvres littéraires à leur intérêt purement historique. Chez lui, l'homme de goût, le lettré, et aussi « l'honnête homme », s'échappent constamment à travers les mailles d'un système trop rigoureux d'ailleurs pour que son esprit impatient et divers puisse s'y emprisonner. On trouve un peu partout dans ses études, mais notamment dans l'article sur *les Mœurs et le Théâtre en 1865* et dans celui qui a pour titre *De la Littérature brutale*, les préoccupations du moraliste qui ne se borne pas à

décrire et à constater, mais qui juge et condamne en vertu de certains principes sociaux. Moraliste au sens où ce mot dérive de *mœurs*, Weiss l'est encore au sens où il vient directement de *morale*. Et de même, la critique telle qu'il la comprend ne se contente pas de mesurer des forces, de considérer le jeu de telle ou telle faculté appliquée à tel ou tel objet ; elle aussi parle au nom de certaines règles, au nom de règles générales qui président à la composition de toute œuvre littéraire, et au nom de règles spéciales qui s'appliquent particulièrement à tel ou tel genre. « Il s'est formé, dit-il quelque part, deux écoles de critique : la première trop exclusivement historique, la seconde purement mécanique et dynamique. La première n'étudie dans un auteur que ses passions et ses instincts ; à ce titre, elle admet pour excellent tout ce qui a du relief et elle fait autant de cas des grossièretés de Shakespeare que de ses beautés. La seconde se contente de dégager dans une œuvre la quantité de talent et d'esprit qu'elle contient, comme le chimiste dégage la quantité d'alcool répandue dans une liqueur généreuse. Le talent une fois mesuré et l'esprit une fois décomposé en ses divers éléments, l'une et l'autre école jugent futile de se demander jusqu'à quel point est légitime l'emploi qui a été fait de ce talent et de cet esprit. C'est qu'il n'existe point pour ces observateurs empiriques un type de perfection, relatif à chaque art, qui a été quelquefois atteint et dont il

faut faire effort pour se rapprocher le plus possible. N'est-il pas évident néanmoins, pour en revenir au sujet particulier qui nous occupe, que le théâtre a des lois?... » Ces deux méthodes, comme il le remarque, sont venues aboutir par des chemins divers à l'indifférence en matière de goût. « Si le goût, dit-il ailleurs, en parlant de M. Taine, si le goût existe pour lui, c'est un instrument sans usage. » Weiss se sépare de l'une et l'autre école en rendant au goût dans la critique cet usage dont l'une comme l'autre faisaient si bon marché.

Toutes ses préférences allaient vers ce que l'esprit français a de plus aimable, de plus doux, de plus gracieux. Et, si l'on peut l'accuser de n'avoir pas apprécié à leur valeur les qualités supérieures du fonds national, il en a goûté plus que tout autre les qualités moyennes. Nul n'a loué mieux que Weiss, avec un sentiment plus fin, les écrivains mesurés et délicats, dont le génie est fait de justesse, de convenance élégante, d'ingénieux assortiment. Lorsque vous vous serez plongé dans la lecture d'Hoffmann ou de Bürger, écrit-il, prenez un de ces auteurs français à qui nos cours de littérature donnent le titre impertinent de petits poètes, et ouvrez le livre à la première page. « Quelle résurrection de tout votre être! quel enchantement! Ce n'est qu'un filet d'eau, mais qu'il est limpide! C'est une source qui tiendrait dans le creux de votre main, mais qu'elle a de fraîcheur! » Et, quand il vient de citer quelque couplet de Regnard:

« Que je triompherais, après de tels vers, de tenir à quatre pas de moi mon ami Taine ! Je lui sauterais à la gorge et je lui crierais : Angle et Teuton, rends-toi ! car enfin, ose me soutenir que tes pirates saxons, avec ces affreux chants de guerre dont tu as infesté ton *Histoire de la Littérature anglaise*, sont plus poètes ! Ecoute ceci, et dis-moi si l'esprit, le pur esprit, l'esprit tempéré et fin, l'esprit qui se contient et qui se gouverne, la plus intime essence de nous-mêmes enfin, gens de Paris, de Gascogne et de Champagne, ne peut pas être une source de poésie tout aussi bien que l'imagination exaltée et noire, les passions furieuses, le cœur qui se ronge et l'hypocondrie ? » L'auteur d'*Au Pays du Rhin*, qui, dans ce livre, professe pour l'Allemagne contemporaine une admiration bien douloureuse à son patriotisme, se consolait sans doute par le culte du génie français en ses élégances choisies, en ses grâces exquises, en cette fleur légère et charmante qui ne s'est jamais épanouie sur un sol teuton.

Si Weiss faisait ses délices de nos écrivains les plus polis, les plus honnêtes, les plus finement nuancés, à cette préférence intime ne pouvait manquer de répondre une instinctive aversion pour la crudité de notre littérature actuelle. Dès 1857, réunissant dans le même article, l'un des plus considérables, et aussi l'un des plus caractéristiques qu'il ait écrits, les noms de Barrière avec ses *Faux Bonshommes*, de Flaubert avec sa *Madame Bovary*, de Baudelaire avec

ses *Fleurs du Mal*, il marque nettement l'évolution morale et littéraire qu'accusait au théâtre, dans le roman, dans la poésie elle-même, l'apparition simultanée de ces trois ouvrages. Tous les trois, chacun à sa manière, le frappèrent par un caractère commun d'audace violente et de raide inhumanité. Le règne avait commencé de la « littérature brutale », et Weiss ne cache pas son antipathie pour ce que « le positivisme littéraire » a de dur et d'oppressif. Non qu'il conteste le talent des écrivains et le mérite des œuvres; mais il oppose l'idéalisme fervent et passionné de l'époque romantique au matérialisme sec et froid de la nouvelle école, ou, mieux encore, par delà le romantisme lui-même, dont les déclamations et les extravagances froissent la justesse naturelle de son goût, il se réfugie dans un cercle d'esprits moyens, tempérés, faciles à vivre, dans le commerce des Le Sage, des Gresset, des Piron, écrivains « délectables », dont l'aménité fait aimer l'existence.

Et comment l'admirateur passionné de *Vert-Vert* ou de la *Métromanie* aurait-il goûté *Sous-Off.* ou les *Chapons?* C'est en citant ces deux ouvrages qu'il caractérise la littérature d'aujourd'hui dans des pages qui ne datent pas encore d'un an. Bien des déboires de toute sorte avaient, il faut le dire, attristé la carrière de Weiss, et sans doute sa mauvaise humeur à l'égard de notre temps doit en partie s'expliquer par là. Mais il a été, — avec beaucoup de sens et de verve, avec non moins d'indépendance

que de tact, avec une pointe de paradoxe assez souvent, — un des derniers représentants de la culture classique en tout ce que le mot peut faire entendre d'heureuse douceur dans les habitudes sociales, de modération délicate dans la conduite de la vie, d'exquise urbanité dans le goût, — le représentant de ces traditions et de cet esprit dont les dernières lignes qu'il ait écrites déplorent éloquemment le déclin ; et, à ce titre, non seulement les *Chapons* et *Sous-Off*. n'avaient pas de quoi le satisfaire, mais encore la littérature actuelle, même en ses œuvres supérieures, ne répondait que bien imparfaitement à ce que lui-même cherchait dans les lettres, dans ces lettres qu'il appelle « l'entretien innocent des heures, délices et noblesse de la vie. »

M. EMILE ZOLA

A PROPOS DE *l'Argent.*

L'*Argent* est le dix-huitième tome des *Rougon-Macquart*, cette « histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire » que M. Zola a commencée voilà quelque vingt ans et qui va bientôt toucher à sa fin. L'idée ne s'en trouvait pas dans le plan primitif; mais elle date des premiers volumes. Une lettre de l'auteur, tout récemment insérée dans le *Livre moderne*, nous apprend que « la conception de ce roman doit être placée vers 1877, après la publication de *Son Excellence Eugène Rougon* ». Sans doute l'argent joue un rôle capital dans plusieurs volumes de la série. Mais il n'en remplissait aucun. Or, son besoin d'abstraire, son goût instinctif pour l'idéalisation et pour la synthèse, devaient nécessairement amener M. Zola, tel qu'il nous est connu, à composer je ne sais quel poème du million, comme

le *Ventre de Paris* était « le poème des nourritures » et *Nana* « le poème du vice ».

Si nous ne voyons dans les *Rougon-Macquart* que « l'histoire d'une famille », le nouveau roman ne se rattacherait à ceux qui précèdent que par un bien lâche lien. M. Zola a beau reprendre son Saccard de la *Curée*, cela ne suffit pas pour que l'*Argent* rentre dans le plan rigoureux des *Rougon-Macquart ;* ce plan s'est singulièrement élargi, il s'est de plus en plus accusé comme devant servir de cadre non pas seulement à l'histoire d'une famille, mais surtout à l'histoire d'une génération entière, que les personnages fournis par les Rougon-Macquart figurent dans ses divers aspects à tous les degrés de la hiérarchie sociale. Chacun de ces personnages est un type, et la famille en son ensemble résume la société du second Empire. C'est à l'œuvre de M. Zola, prise dans cette signification générale, que se relie l'*Argent*. Une telle conception ne cadre guère avec l'esthétique du réalisme : le réaliste ne devrait strictement peindre que des individus, car il n'est de vraiment réel que ce qui est individuel. Mais ne savons-nous pas depuis longtemps qu'il y a dans M. Zola deux hommes perpétuellement en lutte l'un contre l'autre : d'abord le théoricien de ce roman scientifique, naturaliste, expérimental, qui aurait pour unique procédé d'observer la vie et pour objet unique de la représenter telle quelle ; puis le poète, dont l'imagination déforme, grossit, exagère tous les

éléments fournis par la réalité? Ces deux hommes, dont le second l'emporte toujours sur le premier, nous les retrouverons l'un et l'autre dans l'*Argent*.

Pour ce livre, de même que pour les précédents, M. Zola a emprunté tous ses matériaux à une étude patiente et consciencieuse. « Quant aux recherches que j'ai faites, écrit-il dans la lettre déjà citée, elles ont été, comme toujours, dirigées d'après le même plan logique : lecture des livres techniques, visites aux hommes compétents, notes prises sur les lieux à décrire. » Remarquons, après beaucoup d'autres, après M. Anatole France notamment, que l'observation de la réalité vivante a dû faire place depuis longtemps aux documents de seconde main fournis par les « interviews » ou par les bibliothèques. Ce n'est plus notre âge que peint M. Zola, c'est une époque déjà reculée. L'*Argent* nous reporte à un quart de siècle en arrière, peu s'en faut, et ces vingt ou vingt-cinq années ont introduit dans notre état politique et social de nombreux, de profonds changements. Ce que fait actuellement M. Zola, c'est, à proprement parler, de l'archéologie. Or, on sait quel est l'écueil du roman historique, et M. Zola lui-même, dans la violente campagne qu'il mena jadis contre le romantisme, dénonçait ce qu'a d'essentiellement faux cette forme de roman, condamnée par la force des choses à représenter sous un costume plus ou moins ancien les personnages, les sentiments et les mœurs du temps présent. L'*Argent*,

comme bien d'autres volumes de la série, contrevient à l'un des principes fondamentaux du réalisme, tenu, en bonne conscience, de ne peindre que d'après nature. Mais, de plus, M. Zola cède, bien manifestement cette fois, à la tentation irrésistible de transporter le présent dans le passé, en donnant les dernières années de l'Empire pour cadre au tableau de mœurs et d'événements tout contemporains, en déroulant l'affaire de l'Union générale sous le nom de cette Banque universelle dont la fondation, la grandeur et la ruine font le sujet de sa nouvelle œuvre.

Admettons toutefois que les mœurs financières de 1882 soient, à peu de chose près, celles de 1865, admettons que le catholicisme eût, il y a vingt-cinq ans, sa politique propre, que ce ne fût pas alors une idée extravagante de songer à établir le pape en Palestine. Ne cherchons pas querelle à M. Zola sur des anachronismes qui ne tirent peut-être pas à si grande conséquence, et examinons le roman en lui-même, sans trop prendre souci de la date exacte où il faut le rapporter.

Une œuvre de la sorte ne se prête guère à l'analyse. « Ce sera certainement, écrivait M. Zola quand il venait d'en terminer le premier chapitre, le plus compliqué, le plus bourré de mes livres. Pour en résumer les matières, il me faudrait entrer dans des détails infinis. » Le plan de l'*Argent* exigeait en effet que ce roman nous présentât le monde tout

entier de la finance, depuis les grands spéculateurs, princes de la Bourse, jusqu'aux derniers des coulissiers. L'action est tout ce qu'il peut y avoir de plus simple si l'on s'en tient aux grandes lignes, mais tout ce qu'il y a de plus touffu si l'on veut embrasser de l'œil tant d'épisodes qui s'y rattachent, tant de figures qui s'y mêlent. Et ce n'est pas un mince mérite pour l'auteur que cette complication n'enlève rien à la clarté, que le roman se disperse en une foule de scènes accessoires sans s'y égarer un instant, que cette œuvre, où d'innombrables personnages se meuvent et se croisent dans une telle multiplicité d'incidents, nous laisse, avec quelque fatigue à la vérité, une impression parfaitement distincte de chaque détail et parfaitement nette de l'ensemble.

Nous retrouvons là une qualité caractéristique du maître. Tandis, en effet, que le naturalisme allait de soi-même au relâchement de la composition, il est remarquable que M. Zola a toujours procédé d'une façon méthodique, en « géomètre », à la construction de ses œuvres. Nul ne sait mieux d'avance et ce qu'il fera et comment il le fera. Il y a jusqu'en sa manière de travailler, dans cette constance du labeur quotidien, la marque d'une volonté ferme, d'une discipline vigoureuse, qu'aucun caprice ne séduit et qui n'abandonne jamais rien au hasard. Avant même de s'être mis à la tâche, il annonçait, voilà tantôt six mois, que son nouveau livre aurait douze chapitres et qu'il serait terminé dans les der-

niers jours de décembre. La continuité toujours égale de son travail et la solide carrure de ses œuvres expriment diversement, mais non sans un accord intime, ce génie foncièrement systématique. C'est par son instinct de logicien qu'il a été le doctrinaire du naturalisme, et c'est en vertu du même instinct qu'il fait des romans dont l'économie géométrique asservit la nature aux exigences d'un art impérieux, — cette « nature » indocile et fantasque, que le « naturalisme », conséquent avec ses principes, devrait reproduire telle quelle sans aucune préoccupation de la simplifier et de la rectifier.

Si nous ne pouvons analyser l'*Argent* dans la complexité de ses innombrables épisodes, il nous faut au moins indiquer, chacun par quelques traits, les personnages que l'auteur y fait paraître.

De loin, sur les marches de la Bourse, une foule anonyme, je ne sais quelle tumultueuse marée, d'où sort, comme un bruit de flots grondants, la clameur de l'offre et de la demande... Mais approchons assez pour que les physionomies se précisent. Voici d'abord Pillerault et Moser, deux boursiers de profession : l'un, grand, maigre, un visage osseux de chevalier errant, c'est le haussier, qui s'est fait du « casse-cou » une théorie systématique ; l'autre, de taille courte, le teint jaune, ravagé par une maladie de foie, c'est le baissier, en proie à de continuelles alarmes et qui voit dans le moindre incident un symptôme d'universel cataclysme. Et l'un ne se mon-

tre guère sans l'autre, et, dans cette opposition même des deux personnages, se trahit déjà ce besoin de symétrie inné chez M. Zola. A côté d'eux, Salmon, qui passe pour un gaillard extraordinairement fort parce qu'il ne parle jamais, dont le sourire, son unique langage, et jusqu'à la façon d'écouter, glacent Moser d'inquiétude et font hésiter Pillerault lui-même, comme s'il avait trouvé pour son usage personnel une troisième façon de jouer en ne mettant ni à la hausse ni à la baisse.

Cette figure épaisse et large de paysan rusé, cachant sa finasserie sous des airs bonhommes, c'est le député Huret, agent de l'Universelle au Corps législatif et pêchant pour elle dans les bas-fonds de la politique. Voici le marquis de Bohain, avec son visage blême, sa petite tête aristocratique, un air nonchalant et fatigué de grand seigneur : tout son secret pour mener grand train consiste à empocher quand il gagne, et, quand il perd, à ne jamais payer ses différences; très recherché malgré tout par les jeunes compagnies pour l'illustration de son nom, qui est une enseigne des plus décoratives. Sédille et les Maugendre: Sédille, fabricant de soie, qui engloutit dans l'agio tous les bénéfices de son industrie, perpétuellement travaillé d'appréhensions, bourrelé d'inquiétudes, ne vivant plus que dans l'espoir d'un coup extraordinaire qui répare enfin sa ruine imminente; les Maugendre, anciens manufacturiers, retirés avec quinze mille livres de rente, que la pas-

sion du jeu a peu à peu gagnés, le mari commençant par employer en reports une rentrée sur laquelle il ne comptait pas, puis s'habituant à suivre les cours, puis faisant des opérations à primes où il limite sa perte, mais bientôt s'aventurant, jouant à terme, exposant des sommes de plus en plus considérables, — la femme déclarant au début qu'elle aimerait mieux se noyer que de hasarder un sou, puis rassurée et alléchée par le gain, se passionnant à son tour, devenant plus âpre que son mari, le gourmandant d'être si timide, s'acharnant aux grands coups de hasard, finissant par refuser cinq cents francs à sa fille et à son gendre, menacés par les huissiers, pour ne rien distraire de sa fortune qu'elle engage tout entière dans de fantastiques opérations. Le capitaine Chave, figure apoplectique, le cou raidi par l'usage du col de crin, type de l'infime joueur au comptant, allant à la Bourse avec la même sécurité qu'un employé à son bureau, et complétant, grâce à ses quinze ou vingt francs de rente quotidienne assuree, la maigre pension du gouvernement, qui ne suffirait pas à régaler de gâteaux et de bonbons les jolies fillettes de la rue Nollet. Sabatini, le beau Sabatini, avec sa grâce insinuante d'Oriental mâtiné d'Italien, la caresse de son œil noir si doux dans sa longue face brune, son air détaché et alangui d'« homme à femmes » ; sans doute un exécuté de quelque Bourse étrangère, mais que recommande sa complaisance féline à la corbeille et à la coulisse, et qui excite la curiosité du

beau sexe par un détail de son individu physique auquel M. Zola lui-même n'a fait que des allusions relativement discrètes. Jantrou, ancien professeur au lycée de Bordeaux, chassé de l'Université pour quelque ignoble vice, traîné et sali depuis dix ans comme remisier sans gagner de quoi vivre, mis maintenant à la tête d'un journal financier en qualité d'agent secret de la Banque universelle, se faisant cent mille francs de revenu par ses tripotages, tout flambant neuf avec sa pelisse fourrée, son chapeau d'un luisant de glace, mais gardant en son élégance des trous par lesquels on voit encore l'ancienne crasse du professeur défroqué, comme dans l'arrogance de sa nouvelle fortune les basses humilités de jadis ont parfois de subits retours. Enfin, tout aux derniers degrés, dans les dessous de la finance, Busch et la Méchain : Busch, achetant à vil prix les créances les plus désespérées, qui s'empilent dans son cabinet interlope, puis cherchant à la piste les débiteurs disparus jusque sur les annonces des journaux et les enseignes des boutiques, guettant de près ceux qui peuvent avoir chance de devenir prochainement solvables, attendant, des années parfois, leur premier succès, et tombant sur eux dès qu'ils se sont fait quelques ressources, pour les égorger ; la Méchain, avec son visage de pleine lune, rouge et bouffi, sa gorge géante, son ventre hydropique, sa voix flûtée d'enfant, personnage moitié réel, moitié symbolique, apparaissant à chaque nouvelle émis-

sion comme un mauvais génie qui annonce la ruine, son sac de cuir noir à la main, gouffre insatiable où s'entassent les titres dépréciés et les valeurs dont personne ne veut plus.

Ce ne sont là que les personnages secondaires. Au premier rang, Gundermann et Saccard, dont la lutte remplit le roman tout entier.

Gundermann est le roi de la Bourse, où il ne met jamais les pieds, où il affecte de n'envoyer aucun représentant officiel, mais qu'il gouverne en maître du fond de son cabinet. M. Zola le fait venir tout au début dans cette salle du restaurant Champeaux où se trouvent rassemblés la plupart de ses personnages. Dès que Gundermann entre, voilà tous les garçons en l'air pour lui apporter le verre d'eau de Vichy auquel le condamne son estomac ; et les boursiers présents s'aplatissent, entourent le dieu, lui font une cour d'échines respectueuses, le regardent avec vénération prendre son verre d'une main tremblante et le porter à ses lèvres décolorées... Un peu plus loin, le grand banquier nous est représenté à son bureau, assistant avec son indifférence patiente à l'incessant défilé des remisiers, coulissiers, courtiers, l'air impassible et morne, absorbé d'ailleurs en lui-même, recevant la plupart d'un signe, d'un mot parfois quand il veut être aimable, essayant en vain de se dérober, poursuivi jusqu'à la table de famille par la foule sans cesse renouvelée des solliciteurs, qui ne lui laissent même pas boire son lait tranquille. Çà

et là quelques courtes apparitions dans le reste du roman. Quand l'affaire de l'Universelle lui coûte déjà huit millions, on le rencontre sur la place de la Bourse qui marche de son pas automatique, méditant à part soi une revanche avec l'air de quelque spectateur dont une hausse sans exemple pique la curiosité. Dans ce duel avec Saccard, il sait que sa patience et sa logique lui assurent la victoire, et il attend avec une froide confiance la ruine inévitable du fou qui a osé le défier.

Trait pour trait, Saccard s'oppose à Gundermann, et M. Zola lui-même ne perd pas une occasion de ramener le parallèle. Gundermann sobre et calme, Saccard jouisseur et passionné; l'un, simple marchand d'argent, comme lui-même s'appelle, faisant travailler son milliard, un milliard bien à lui, dont il trafique en habile et rusé commerçant, l'autre, spéculateur dans l'âme, capitaine d'aventures jetant les millions des autres en de gigantesques opérations où il joue le tout pour le tout; l'un, solidement établi dans sa royauté financière, thésaurisant des tas d'or avec lesquels il se paye de l'eau de Vichy et du lait, l'autre, grisé par la passion du jeu, rêvant d'immenses trésors, non pour les cacher dans sa cave, mais pour les lancer à la conquête du monde, pour en tirer toutes les jouissances du luxe, du plaisir et de la grandeur.

Nous connaissions déjà Saccard. Nous l'avions vu dans la *Curée* débarquant à Paris quelque

temps après le coup d'État, les poches vides, les bottes éculées, avec une rage d'appétits à satisfaire, et M. Zola nous rappelle ici toute son histoire, comment il a vendu son nom à une fille séduite, achevé de détraquer cette grande enfant malade, toléré, pour obtenir d'elle une signature, les amours de sa femme et de son fils... On reproche à l'auteur de n'avoir repris ce type que pour le transformer: comme si ce n'était pas par amour de l'or que le Saccard de la *Curée* se rendait infâme, ou comme si le Saccard de l'*Argent* passait héros de vertu pour avancer cinq cents francs à Marcelle! L'amour de l'or, voilà Saccard tout entier; mais l'amour de l'or n'est pas l'avarice. L'or affole Saccard. Pour le conquérir il est capable de toutes les ignominies; mais de quel droit lui interdire, quand il l'a conquis, le mouvement le plus naturel et le plus simple de générosité? Il ne fut jamais ni un loup-cervier ni un fesse-mathieu; il est le génie du jeu, il est un poète, le « poète du million ».

M. Zola se plaignait en commençant son ouvrage que « les questions d'argent fussent réfractaires à l'art »; et l'*Argent* est une sorte d'épopée que coupent çà et là des cantilènes dithyrambiques. Comme cette matière de finance, si ingrate en elle-même, s'anime, se colore, se passionne, dès que Saccard y met la main! Comme il la vivifie par la vertu de son imagination! Comme son humeur batailleuse la dramatise, et comme sa fantaisie d'halluciné l'enrichit de magiques perspec-

tives! Ce n'est plus une opération de bourse que le lancement de l'Universelle, c'est une féerie. Saccard met du lyrisme jusque dans la cote. Il change une affaire d'argent en conte des Mille et une Nuits. Ce petit homme au visage noir et creusé grandit, s'exalte, se transfigure, l'œil étincelant, la parole ardente, le geste dans les étoiles, ébloui de ses rêves grandioses, suivant au loin d'un regard vague et fixe la hausse triomphale, la montée superbe des millions qui le fascinent. Comme le dit Maxime, il est fou et canaille, mais « canaille dans le très grand ». C'est un coquin, et c'est en même temps une manière de héros. Il porte dans la canaillerie, avec je ne sais quelle inconscience de visionnaire, le génie d'un poète, la passion d'un conquérant, la foi d'un apôtre.

« Le titre l'*Argent*, écrit M. Zola, s'est en quelque sorte imposé à moi, car je ne me suis pas enfermé dans le milieu restreint de la Bourse. » Et en effet M. Zola a élargi son cadre primitif. Mais la Bourse n'en reste pas moins le centre de l'œuvre. Ce drame a la Bourse pour champ de bataille, et c'est la Bourse qui fait l'unité de ce poème épique. Dès le premier chapitre, Saccard, qui n'ose y rentrer après sa déconfiture, rôde dans le jardin, fait le tour de la colonnade, assiège par la pensée le monument où il va bientôt reparaître en triomphateur. La Bourse est un symbole. Quand Sigismond expose à Saccard ses théories collectivistes, celui-ci jette par les fe-

nêtres un regard involontaire pour s'assurer que ce terrible garçon ne l'a pas renversée, et il voit qu'elle est toujours là, mais très vague au fond de la nuit tombante... Et après l'effondrement de l'Universelle, la voilà encore dans le crépuscule, et le ciel d'hiver, chargé de brume, « met derrière elle comme une fumée d'incendie, comme une nuée d'un rouge sombre, qu'on croirait faite de flammes et de poussières d'une ville prise d'assaut ». La Bourse joue dans l'*Argent* à peu près le même rôle que le Cabaret dans l'*Assommoir*, que la Mine dans *Germinal*, que le Magasin dans *Au Bonheur des Dames*. M. Zola lui prête une voix faite de mille voix humaines qui crient et hurlent ; il synthétise l'agitation fébrile de tout ce monde qui la peuple dans une sorte de vie collective, dans une vie énorme et confuse dont il anime le monstre.

Une question se pose d'abord au sujet du nouveau livre : Quelles sont les idées de M. Zola sur le rôle de l'argent ? Remarquons avant tout que ce mot, M. Zola le prend dans un sens particulier. Ce n'est pas ici l'argent que gagne lentement un travail honnête, mais celui que manie la spéculation ; c'est moins l'argent que le jeu, et peut-être le premier titre donnait-il du sujet une idée plus juste. L'argent ainsi entendu, qu'en pense M. Zola ?

Nous n'irons le demander ni à Saccard, que sa folle imagination nous rend suspect, ni à Sigismond, qui commence son plan de rénovation sociale par

supprimer radicalement tout signe de la richesse. C'est Mme Caroline qui nous indiquera l'opinion de l'auteur, puisqu'il en a voulu faire le type même de la sagesse et de la raison. Et sans doute Mme Caroline est prévenue contre l'argent, cet argent pourrisseur, empoisonneur, qui dessèche les âmes, qui en chasse la bonté, la tendresse, l'amour des autres. A certains moments elle l'exècre, elle l'anathématise. Apprenant le passé de Saccard, à quelles infamies a pu le ravaler la passion du jeu, elle ne voit plus dans l'argent que l'entremetteur des cruautés et des saletés humaines. Et de même, après que l'Universelle est tombée, quand elle entend les cris de douleur qui s'élèvent, le bruit des fortunes qui croulent, quand elle voit s'engouffrer dans l'abîme et la dot d'Alice et les rentes des Maugendre, et les honnêtes bénéfices de Sédille, et les économies lentement amassées de tant de pauvres gens qui, çà et là, victimes inconnues, crient de faim et grelottent de misère, quand elle se représente celui-ci en prison, celui-là en fuite, tel autre se brûlant la cervelle, alors, d'un geste, si elle en avait le pouvoir, elle anéantirait tout l'argent de la terre pour sauver l'humanité de la ruine et de la pourriture.

Mais si l'argent est la pire des choses, n'est-il pas aussi la meilleure? Ferment de tous les vices et de tous les crimes, n'est-il pas aussi l'aide de la science, l'instrument du progrès? Quand Mme Caroline rêve à cet Orient nouveau dans lequel l'Uni-

verselle, par le moyen de l'argent, ouvre des routes au commerce, fait éclore de vastes et prospères cités, répand la vie et la richesse, elle se prend à penser que, sans la spéculation, il ne peut y avoir d'entreprises fécondes, que l'argent, cet empoisonneur et ce ravageur, est la force unique grâce à laquelle les marais se dessèchent, les montagnes se rasent, les isthmes se percent, la terre donne à l'homme tous ses trésors, les peuples enfin se rapprochent les uns des autres, mêlent leurs idées, associent leurs intérêts, au grand bénéfice de la paix, de la civilisation, de la moralité générale, — et que, comme il n'y aurait pas d'enfants sans la luxure, de même, à l'humanité de demain, il faut, pour naître et grandir, ce fumier.

Et c'est là la conclusion du livre. En faisant ses malles pour aller rejoindre son frère, Mme Caroline évoque avec enthousiasme dans sa pensée tous les miracles déjà faits et tous ceux qui vont se faire : Marseille mise aux portes de l'Asie-Mineure, un nouveau peuple établi dans la gorge du Carmel, la côte du Taurus traversée à toute vapeur, une fertile moisson d'hommes surgissant dans ce monde endormi depuis des siècles et subitement réveillé par le magique pouvoir de l'argent. Et même, quand elle pense à Saccard, déjà lancé dans une nouvelle affaire qui va donner à l'industrie humaine tout un coin de terre conquis sur l'Océan, elle ne se rappelle plus les ruines et les lamentations que ce sinistre gredin a laissées derrière

lui, elle songe aux merveilles que ce hardi spéculateur va réaliser sur un autre théâtre, elle absout l'un en faveur de l'autre, et cet argent souillé par tant de crimes et d'ordures est purifié à ses yeux par les services qu'il rend à l'humanité, par les magnifiques progrès dont il est l'engin.

La conclusion de Mme Caroline sur l'argent rentre d'ailleurs dans l'optimisme invincible qui fait le fond de sa nature, et s'il faut penser, comme tout porte à le croire, non pas sans doute que M. Zola parle lui-même par la bouche de Mme Caroline, mais qu'il a quelque prédilection pour ce type de femme et qu'il se complaît en lui, on peut dire que l'*Argent* accuse une tendance visible de son auteur à moins de morosité dans sa conception de l'existence et à moins de misanthropie dans sa conception de la nature humaine.

Ce n'est pas à dire pour cela que M. Zola ne se soit pas délecté dans ce roman comme dans les autres à peindre ce que l'humanité peut avoir de plus abject et de plus ignoble. Le naturalisme a eu beau se donner des airs de révolution littéraire, il est beaucoup moins une esthétique qu'une théorie de la vie et de l'homme (1). Connaît-on quelque école littéraire qui ne se soit fait une règle, et la plus essentielle, de peindre fidèlement la nature ? La poétique

(1) Cf. l'article sur le *Pessimisme dans la Littérature contemporaine*

de Boileau peut se résumer tout entière dans ce vers :

> Que la nature donc soit votre étude unique.

et le romantisme eut pour mot d'ordre un retour au vrai. La nouveauté du naturalisme, si nouveauté il y a, ce ne fut pas d'appliquer l'art à la peinture du réel, mais ce fut de n'admettre comme réel que le mal et de nier la réalité du bien.

Quoi qu'il en soit, on trouvera dans l'*Argent* des figures et des scènes qui peuvent soutenir la comparaison avec ce que l'auteur a jamais fait de plus « naturaliste ». La baronne Sandorff est une joueuse enragée, que nous voyons, dès le début, sur la place de la Bourse, guettant les cours dans sa voiture et prenant des notes fiévreusement. Sa passion la promène en solliciteuse louche chez tous les financiers qui peuvent la servir. Cette femme brune, aux lèvres rouges, aux paupières meurtries, à l'allure provocante, n'est qu'une fausse amoureuse. L'ardeur du jeu peut seule échauffer son sang. Lasse de ses efforts inutiles à la recherche des sensations charnelles, elle ne porte plus à ses amants qu'une curiosité perverse et de savantes dépravations. Le procureur général Delcambre, qui l'entretient, a loué un rez-de-chaussée pour l'avoir à son aise, et c'est là qu'elle reçoit Saccard. Mais Delcambre les surprend « en flagrant délit anormal », et alors éclate de part et d'autre une rage d'injures abominables, d'autant plus ignobles dans la bouche de

cet austère magistrat à la haute taille solennelle, au pas mesuré, à l'air froid, dont l'attitude et les traits, jusqu'à son nez dur en bec d'aigle, marquent une impeccable dignité... Que devient la baronne? Elle finit, après la catastrophe, par se livrer à Jantrou, et la dame du monde, à laquelle ses délicatesses innées avaient fait tout d'abord repousser Saccard, devient la maîtresse giflée de cette fripouille qui sue l'alcool et la plus basse débauche.

Mais n'insistons pas davantage sur les scènes de ce genre, et contentons-nous de rappeler d'un mot celle où M. Zola nous montre Victor, le fils naturel de Saccard, dans ce cloaque de la cité de Naples, couchant sur une paillasse immonde avec la mère Eulalie, dont, à douze ans, il est déjà l'homme. Ce qui nous frappe dans l'*Argent*, ce ne sont pas les crudités et les ordures, auxquelles nous savions bien qu'il fallait s'attendre; ce qui nous frappe, c'est ce qui semble ne plus répondre à la misanthropie brutale et morne que respire l'œuvre de Zola presque tout entière.

Saccard, ce corsaire au cœur tanné par vingt ans de brigandage, a des moments de bonhomie et de douce émotion. Busch, ce coquin de bas étage, est pour Sigismond la plus attentive, la plus inquiète, la plus tendre des mères. Et le roman nous présente quelques figures auxquelles peut décemment aller notre sympathie. C'est la princesse d'Orviedo, ne vivant plus que pour la charité, rendant aux

pauvres les millions que son mari a ramassés jadis dans la boue et dans le sang ; c'est Mme de Beauvilliers, qui, par un héroïsme patient et continu, sauve sa dignité dans la ruine de sa fortune, et qui ne mange que des pommes de terre sans beurre pour augmenter la maigre dot de sa fille ; ce sont surtout Paul Jordan et sa femme Marcelle, les seuls personnages du roman que la contagion du jeu ne gagne pas : l'un, romancier et journaliste, qui lutte bravement contre la misère noire des débuts, l'autre, dont la gentillesse, le courage, l'amour même pour son mari, émeuvent jusqu'à Saccard ; figures épisodiques sans doute, mais dont le passage au milieu de tous ces gens brûlés et séchés par la soif de l'or met dans le livre un rayon de tendresse et de douce gaîté.

Quant à Mme Caroline, M. Zola, nous le disions tout à l'heure, a pour elle une complaisance bien manifeste. Il veut en faire assurément une honnête femme, et nous regrettons de ne pas être aussi indulgent que lui, d'abord à la première chute qu'elle fait entre les bras de Saccard, ensuite à la facilité avec laquelle nous la voyons s'accommoder de ce qu'elle nomme un ménage de raison. Mais sans doute sa sagesse supérieure a mis cette femme d'une si vaste instruction, et qui a lu tant d'économistes, tant de philosophes, au-dessus des préjugés de notre morale bourgeoise. N'insistons pas. Au reste, ce qui nous intéresse en elle, c'est sur-

tout l'optimisme qu'elle symbolise. M. Zola rappelle, chaque fois qu'elle paraît, sa bravoure joyeuse, sa vaillance toujours active, sa foi dans la vie. Est-ce donc que la vie en elle-même soit si bonne ? Mme Caroline en connaît toutes les misères et toutes les duretés; elle la trouve exécrable, ignoble, — et pourtant elle ne peut s'empêcher de l'aimer. Son optimisme instinctif triomphe de ses expériences et de ses réflexions. A peine a-t-elle touché le fond du désespoir que l'espérance renaît en elle. Elle s'abandonne à la force irrésistible d'un continuel rajeunissement, et elle renonce à raisonner, à s'enquérir des faits et des causes, elle n'est plus qu'une créature saine et bien portante en qui les plus affreuses souffrances ne peuvent tarir la joie de vivre. Et, généralisant son cas, elle qui, après chaque crise, sent une sève nouvelle, une sève de printemps lui réchauffer le cœur, elle pense qu'il en est de l'humanité comme d'elle-même, que l'humanité, à travers tant de misères et de douleurs, est ragaillardie sans cesse par la montée successive des jeunes générations.

On voyait dans les *Rougon-Macquart*, suivant le mot de M. Lemaître, une épopée pessimiste de l'animalité humaine. Mais cette épopée pessimiste a, çà et là, des veines d'optimisme. Ce qu'il y a de vraiment caractéristique dans la « philosophie » de M. Zola, ce n'est ni le pessimisme, ni l'optimisme, c'est le matérialisme. Toute la doctrine du maître peut se résumer en deux mots qui en mettent d'accord les contradictions

apparentes : l'homme est un animal, il trouve la vie mauvaise quand ses digestions le font souffrir, il trouve la vie bonne quand il digère sans difficulté. Mme Caroline digère bien ; toujours gaie, toujours vaillante, rajeunie à chaque avril sous sa couronne de cheveux blancs, elle croit au bon ordre du monde parce que tous ses organes fonctionnent avec régularité. M. Zola a dit que l'art, c'est la nature vue à travers un tempérament : il n'y a pas grand'chose à changer dans cette définition pour l'appliquer à la philosophie telle qu'il la conçoit. L'optimisme de Mme Caroline est celui d'un estomac en bon état. Mais, comme dit Pascal, « les maladies viennent... ». Cet optimisme ne résistera pas aux premiers symptômes d'une gastrite.

M. PAUL BOURGET

A PROPOS DES *Nouveaux Pastels.*

Les *Nouveaux Pastels* se composent de dix portraits d'hommes, qui font pendant aux dix portraits de femmes des premiers *Pastels*. Parmi ces études, il en est qui remontent à cinq ou six ans; la plupart datent de quelques mois à peine. Elles nous montrent sous les aspects les plus divers le talent si souple et l'âme si complexe du jeune maître.

Ceux qui préfèrent en lui le fin psychologue goûteront tout particulièrement le court récit intitulé *Marcel*, dont l'intérêt « réside dans l'analyse, trop rarement essayée, d'une nuance de sensibilité d'enfant ». M. Paul Bourget a mis en ces quelques pages non seulement ce que sa psychologie a de plus subtil, mais aussi ce que sa tendresse a de plus délicat et de plus pénétrant.

Dans *Autre Joueur*, Claude Larcher raconte un

trait de son jeune âge, comme tout à l'heure, dans *Marcel*, le Vernantes de *Madame Bressuire* détachait de son journal un souvenir de la dixième année, où se montre déjà « le goût de raffiner sur ses propres émotions qui n'a guère réussi à ce malheureux ». Et rien de plus intéressant, à notre gré, que ces retours vers des personnages bien connus, dans l'enfance desquels nous aimons à reconnaître les premiers linéaments de leur physionomie compliquée.

Corsègues et le *Frère de M. Viple* sont deux récits des plus dramatiques en leur rapidité pressante. L'un, chez tel personnage « vêtu comme vous et moi, parlant de la politique, des valeurs étrangères, de la pièce en vogue, du froid ou du chaud qu'il fait », nous montre des passions « aussi violentes, aussi effrénées, aussi implacables, qu'au temps où les grands singes des cavernes dont nous descendons se faisaient sauter la cervelle les uns aux autres à coups de troncs d'arbres pour les beaux yeux d'une guenuche en train de manger des noix de coco pendant ce temps-là ». L'autre, après nous avoir découvert en M. Optat Viple, ce vieil universitaire au crâne pointu et chauve, au nez infini, l'enfant qui tua de sa propre main, aux jours de la première invasion, un officier prussien par lequel son père avait été insulté, aboutit à cette conclusion que les plus étranges mystères se cachent parfois dans les plus paisibles et les plus humbles destinées. Et ainsi, les

deux histoires — nous reconnaissons là le moraliste qui, chez l'auteur des *Pastels*, ne perd jamais ses droits — répondent à une préoccupation intime qui hante plus que jamais l'esprit de M. Bourget. Cet analyste si perspicace, si habile à démonter les ressorts de notre machine mentale, répète après Tourgueneff que « l'âme d'autrui est une forêt obscure », et fait consister la plus haute moralité de l'œuvre d'art à redoubler en nous le sentiment du mystère caché au fond de tout être humain.

Trois des études que réunit le nouveau volume sont de beaucoup les plus étendues : *Maurice Olivier*, *Monsieur Legrimaudet*, *Un Saint*.

L'auteur d'*Un Cœur de Femme* se retrouve dans *Maurice Olivier*. Ce jeune poitrinaire amoureux qui donne son nom au « pastel » en est sans doute le personnage le plus « sympathique », mais non pas certes le plus significatif ; et si l'on cherche dans cette histoire un « portrait d'homme », je n'en vois pas d'autre que celui de Bonnivet. Le marquis de Bonnivet est un Raymond Casal moins jeune, un Casal ruiné et même taré, un Casal tourné en d'Estrigaud. Mais l'indélicatesse au jeu qui l'a contraint de quitter Paris n'est connue que de quatre membres du *Jockey*, et d'ailleurs ni ses créanciers ne l'empêchent de faire encore grande figure dans la plus haute société de Florence, ni ses quarante ans bien passés de garder toute sa supériorité d'ancien prince de la mode. Je n'en veux pour preuve que ce large

ruban de moire suspendu par un mince crochet d'or qui soutient un lorgnon de forme ancienne, ou bien encore la coupe spéciale de ce col et de ces manchettes. Les moyens du marquis ne lui permettent plus sans doute d'entretenir, comme Casal, quatre-vingt-douze paires de chaussures; mais il a conservé du luxe d'autrefois tout ce qui pouvait être nécessaire à son prestige, en particulier des boutons mobiles qui ferment coquettement son gilet blanc à la fine cambrure... Que le jeune cousin de Mme de Nançay se fasse donner par lui un coup d'épée pour l'empêcher d'épouser sa belle cousine, c'est là peut-être de quoi justifier le titre; mais l'intérêt du récit est beaucoup plus dans son côté « mondain » que dans son côté sentimental et phtisique, d'ailleurs à peine indiqué. M. Bourget s'y montre une fois encore le peintre des élégances les plus aristocratiques; et si vraiment, comme le dit un de ses nombreux maîtres, M. Taine, la valeur des œuvres d'art se mesurait à celle des documents qu'elles transmettent à la postérité, je me ferais un devoir d'insister sur cette mode pour les chemises que Bonnivet importa, tel été, de Londres à Paris: le col blanc et les manchettes blanches avec le corps d'une toile de couleur.

A *Maurice Olivier* nous préférons *Monsieur Legrimaudet* et *Un Saint*. De ces deux études, la première est sans conteste la plus forte, et jamais peut-être l'auteur n'avait tracé de portrait aussi vigoureuse-

ment caractéristique; la seconde a moins de puissance en elle-même, mais elle a plus d'intérêt encore pour ceux qui recherchent surtout dans ce qu'écrit M. Bourget l'expression de ses sentiments propres et de ses divers « états d'âme ».

M. Legrimaudet a publié, dans le temps, une *Histoire des grands hommes*, un *Diderot*, deux volumes intitulés *Ménage et finances de Victor Hugo*, recueil de fantastiques calomnies auquel il dut, voilà trente ou trente-cinq ans, quelques heures d'une célébrité scandaleuse. Ce cacographe à la rhétorique prétentieuse et vide, ce vil insulteur de nos plus grands noms d'écrivains, est depuis longtemps tombé dans une misère sordide; mais il n'a rien perdu de son terrible orgueil, de son insolence outrageante, de son mépris pour tout ce qui l'entoure, et la confiance indomptable du cuistre dans son génie fait le plus saisissant contraste avec l'ignominieux parasitisme auquel il se ravale.

Il suffit de voir une fois, pour ne plus l'oublier, ce type non moins significatif par son originalité animale que par l'abjection hautaine et amère dont témoigne déjà sa physionomie à la Daumier. Un visage terreux, où clignotent, entre les paupières rougies, de petits yeux vairons d'une malice presque sauvage, une bouche flétrie, une barbe sale, un pauvre corps décharné, quelque chose de sinistre et de grotesque à la fois, — le portrait reste pour toujours gravé dans la mémoire, depuis ces pieds monstrueux

de gibbosités jusqu'aux cheveux verdâtres qui encadrent cette face grise et fanée. Pour achever de le peindre, couvrez le misérable d'un chapeau à haute forme délavé par la pluie, mettez-lui, croisant sur son gilet de tricot, un frac de soirée aux manches trop longues, dont chaque fil dénonce l'usure, et qui laisse voir une cravate bleue nouée autour d'un col de chemise en guenillon, — voilà M. Legrimaudet.

Ce galérien de la littérature diffamatoire ne vit plus que d'aumônes. Il a ceux qu'il appelle ses Mécènes, les uns chez qui la pitié l'emporte encore sur le dégoût, les autres, tout au moins André Mareuil, dont le dilettantisme misanthropique se délecte au spectacle de la pire bassesse humaine. M. Legrimaudet demande — c'est sa formule — une pièce blanche pour la petite chapelle, et à peine l'a-t-il mise en poche que son orgueil se venge en jetant quelque insulte à celui qui vient de la lui donner. Mareuil l'a surnommé « le Grand Ingrat de France ». Voilà deux ans que le jeune pessimiste cultive cette ingratitude par toute sorte de bons procédés. Il a fait pour M. Legrimaudet vingt démarches, lui a payé son terme, l'a habillé, lui a envoyé du vin pendant une maladie, l'a fait soigner, lui a fourni des remèdes. Jamais d'autre remerciement qu'une nouvelle insolence pour chaque nouveau bienfait.

M. Legrimaudet a foi dans sa destinée de gloire et de richesse. La richesse, il l'aura un jour, et tous les prêts qu'on lui fait, et dont il prend note, seront alors

intégralement remboursés; la gloire, n'en a-t-il pas bien assez déjà pour justifier les outrages par lesquels il fait payer soit l'honneur que trouvent ses Mécènes à le secourir, soit, peut-être encore, le plaisir qu'ils éprouvent à l'humilier ? M. Legrimaudet, dit ce mauvais plaisant de Mareuil, « ressemble aux instruments de métal qu'on voit dans les foires. On met deux sous dans une petite fente, il vient un caramel. Chez lui, c'est un affront, et plus immanquable encore. » Il est un exemplaire unique d'humanité féroce, une sorte de grabataire abject et répugnant, avec quelque chose de formidable, une âme de damné social que rongent et dévorent jusqu'au fond l'envie, la misère, la démence de l'orgueil et le délire de la haine.

Hé bien, dans cette âme enragée qu'habitent toutes les furies de la haine et de l'orgueil, survit une délicatesse, — un sentiment de pitié tendre pour un gamin de six ans, boiteux, maigre et hâve, et « qui serre le cœur à le voir sautiller comme un insecte malade ». Et voici la scène qui nous révèle tout d'abord cette suprême et unique délicatesse du misérable : M. Legrimaudet apportant un gâteau au petit Henri, et l'enfant, après avoir regardé le vieil écrivain avec un air de cruelle répugnance, prenant le gâteau, le flairant, puis, comme il a vu des traces de doigts sur le sucre glacé, tournant le dos au bonhomme avec ces paroles de reconnaissance : « Il est aussi sale que toi. »

Le Grand Ingrat de France, auquel on n'a jamais entendu dire « merci », prononce enfin ce mot qui lui écorche la gorge, un jour que Mareuil, faisant une dernière expérience, lui remet cent francs pour les étrennes de l'enfant, tombé malade. Et les cent francs qu'il vient de recevoir, ce haillonneux, qui demain s'achètera pour son dîner un cornet de pommes de terre frites, les emploie, sans en distraire un sou, à l'achat d'un magnifique jouet que le gamin recevra sans doute comme il a déjà reçu le gâteau.

C'est là le premier « crayon » de M. Legrimaudet; et le second, intitulé *Sa mort*, est encore plus saisissant. Tous deux pourraient avoir pour épigraphe le mot final de cette double étude : « Pauvre monstre ! » Si M. Legrimaudet vit dans la misère, c'est parce qu'il a refusé toute occupation à côté de la littérature, ne voulant pas trahir son génie. Cette misère même, il l'honore d'ailleurs à sa façon en la consacrant à un travail obstiné. S'il mendie, c'est pour la petite chapelle ; grâce à des miracles d'économie, cinq cents francs par an lui suffisent, et il refuse tout ce qui dépasse ses besoins. S'il bave l'outrage sur tant d'écrivains illustres, peut-être est-ce que, « prenant sa sincérité de haine pour une conviction, sa brutalité pour une franchise, ses calomnies pour un devoir », il s'imagine faire œuvre d'honnête homme en dénonçant chez eux ces communes faiblesses humaines qu'il enfle inconsciemment

de toute sa rage envieuse. S'il insulte ceux qui le secourent, c'est pour châtier l'ironique et féroce charité des André Mareuil. Enfin, si l'orgueil l'a perdu, cet orgueil est du moins le plus noble entre tous, celui de l'écrivain qui a foi dans sa vocation. Et voilà pourquoi ce « pastel » peut nous être donné par M. Bourget comme « une preuve de plus à l'appui du grand précepte de l'Évangile, si profond, si méconnu : Vous ne jugerez pas. »

Un Saint est l'étude par laquelle s'ouvre le volume. L'auteur a rencontré dans un hôtel de Pise un jeune compatriote, Philippe Dubois, qui lui demande la permission de l'accompagner au couvent du Monte-Chiaro pour y voir de belles fresques tout récemment découvertes. Fils d'un universitaire sans fortune, Philippe, après avoir brillamment passé ses examens, a obtenu une mission archéologique en Italie. Mais le jeune homme se sent fort peu de goût pour des études auxquelles il ne consent qu'en vue d'un gagne-pain assuré, si la littérature ne lui réussit pas. Le fond même de son être, c'est « une ambition littéraire d'autant plus âpre que son orgueil, joint à une certaine timidité farouche, l'a jusqu'à présent empêché de débuter ». Et il se dit qu'une bien petite somme lui suffirait pour le mettre à même de livrer sa première bataille, de la livrer tout de suite, au lieu d'attendre encore deux ans son grade de docteur.

A Monte-Chiaro, dom Griffi, qui garde à peu près

seul le cloître *nationalisé*, montre à ses deux hôtes après les fresques de Benozzo, une collection de monnaies dont ils lui révèlent le prix. Et le vieux bénédictin, qui ne vit que pour sa chère abbaye, jadis riche et illustre, maintenant déserte et ruineuse, mais dans laquelle il attend avec une inébranlable confiance le retour de ses frères dispersés, songe déjà à rebâtir la terrasse qui s'effrite auprès du donjon.

Le lendemain, pendant que Philippe est allé faire une excursion dans la montagne, son compagnon de voyage s'aperçoit par hasard que deux des pièces les plus précieuses manquent à la collection. Philippe seul peut être coupable du vol. Il a vu dans ces pièces les deux ou trois mille francs qui lui sont nécessaires pour faire ses débuts à Paris, et le malheureux a succombé à la tentation. Dom Griffi fait promettre à son hôte de ne rien dire. Philippe de retour, il cause avec enjouement pendant tout le déjeuner, témoigne au jeune homme la plus affectueuse sympathie, enfin, après une absence de quelques minutes, reparaît tenant à la main la cassette où sont les médailles, et se retire discrètement en priant les deux voyageurs d'en choisir pour eux quelques-unes... Laissé seul, le jeune homme réfléchit un instant, puis sort en courant vers la cellule du père ; et, quand il en revient à l'heure du départ, le regard qu'il jette à ce vieux moine, sur lequel s'exerçait la veille sa sèche ironie, dénote *l'aube d'une autre âme.*

Le sentiment le plus significatif que laisse paraître le narrateur dans cet émouvant récit, c'est un douloureux regret de ne pas croire. « Tout consumé d'ironie et de nihilisme précoce, mon jeune compagnon était du moins de son propre avis. S'il formait une antithèse avec le pauvre prêtre préposé à la garde du monastère vide, c'était une antithèse franche, l'opposition de cette moitié du siècle à l'esprit simple et pieux des temps anciens. N'étais-je pas plus malheureux encore, moi qui aurai passé ma vie à comprendre également l'attrait criminel de la négation et la splendeur de la foi profonde, sans jamais m'arrêter ni à l'un ni à l'autre de ces deux pôles de l'âme humaine ? » Philippe, il est vrai, va se rendre coupable d'un vol ; mais il fallait ce vol même pour que son orgueil pût être vaincu, son cœur touché, pour qu'une aube nouvelle se levât en lui. Quant à son compagnon, il se sent troublé, dès le premier soir, par le beau spectacle de la vie si résignée, si pieuse, qui est celle de son hôte, puis, le lendemain, la « divine bonté » du vieillard le frappe d'admiration et de respect ; mais il n'en sortira pas moins du monastère aussi peu croyant qu'il y est entré, stérilisé par « cette triste habitude du pour et du contre », rebelle pour son compte à toute conversion.

Philippe Dubois est « le type très nettement dessiné d'une classe de jeunes gens » dans lesquels M. Bourget lui-même reconnaît « des représentants

de la génération qui vient », cette génération dévorée par le nouveau mal du siècle, par « *le monstre littéraire* ». Aimé d'une bonne fille d'actrice passionnée et désintéressée, il ne porte dans cette liaison que la curiosité d'un artiste cherchant des sensations qu'il puisse mettre à profit. Férocement ambitieux, ce qu'il rêve dans la carrière d'écrivain, ce sont les plus brutales satisfactions de la renommée et de l'argent. Très instruit, et non seulement des choses de son métier, mais de tout ce qui peut intéresser un honnête homme, son intelligence merveilleusement souple n'est pour lui qu'un instrument de fortune, qu'une machine de guerre. Il ne s'est pas encore mesuré à ses rivaux, et déjà son âme saigne de colère et d'envie, et, parmi tous les écrivains en renom de l'heure actuelle, pas un auquel il ne trouve moyen d'accoler quelque calomnie déshonorante. « Vous verrez quand j'écrirai ! fait-il. Il faut traiter nos devanciers comme on traite les vieillards en Océanie. On les fait monter sur un arbre que l'on secoue. Tant qu'ils ont la force de se tenir, tout va bien. S'ils tombent, on les assomme et on les mange. » Voilà le « type de toute une classe de jeunes gens » que nous présente M. Paul Bourget ; et, pour convertir ce cœur endurci, il ne faut pas moins qu'un miracle, et, pour accomplir ce miracle, il ne faut pas moins qu'un Père Griffi.

Si Philippe se convertit, c'est qu'il trouve un saint sur sa route. Mais « les saints sont rares », et il n'y

en a vraiment pas assez pour convertir tous les « féroces de lettres ». M. Bourget se montre très préoccupé des tendances que semble révéler une partie de la jeunesse intellectuelle. Faisant naguère sa confession dans la préface du *Disciple,* il disait, après avoir tracé le portrait de ces nihilistes délicats que son misérable Greslou symbolise : « Ah ! nous le connaissons trop bien, ce jeune homme-là, nous avons tous failli l'être, nous que les paradoxes de maîtres trop éloquents ont trop charmés, nous l'avons tous été un jour, une heure. Et, si j'ai écrit ce livre, c'est pour montrer ce que cet égoïsme-là peut cacher de scélératesse au fond de lui. » *Un Saint*, où Philippe Dubois n'est pas sans rappeler Robert Greslou, dénote encore la douloureuse inquiétude de l'auteur à cette pensée que, dans l'âme des générations nouvelles, l'élégant scepticisme de leurs aînés engendre finalement l'immoralité intellectuelle, la dépravation de la conscience, et tout ce qui peut s'ensuivre. Peut-être M. Bourget se sent-il dans une certaine mesure responsable, lui aussi, comme un maître trop éloquent. Il a dit par quelle filiation mentale les Greslous se rattachent aux Sixtes, et mieux que personne il pourrait dire à quels Sixtes se rattachent les Dubois, non plus à d'âpres doctrinaires qui vivent loin des hommes, qui sont tout étonnés d'apprendre un beau jour comment de jeunes disciples ont appliqué leurs théories en les transportant dans le domaine de l'existence

pratique, mais à de fins dilettantes, très mêlés au monde, très attentifs à toutes les manifestations de la vie contemporaine, et qui ont suivi curieusement, non sans quelque complaisance secrète, le lent travail de dissolution accompli sous leur influence, jusqu'à ce que, s'effrayant enfin, mais un peu tard, devant l'œuvre de perversion intellectuelle et morale dont eux-mêmes furent les instruments, ils prétendent guérir les âmes malades en leur prêchant une foi qu'ils n'ont jamais eue, en les menant aux pieds de quelque capucin qui leur fait dire des *Pater* et des *Ave*. Mais quoi ! pour convertir les « féroces de lettres », il faudrait d'autres apôtres que les « chrétiens de lettres ».

LA CONFESSION D'UN AMANT

DE M. MARCEL PRÉVOST

Frédéric a passé son enfance dans la blanche maison du Plouis, sans autre société que deux femmes âgées, Mme de Lacaze, sa grand'mère, et Mlle Sidonie, sa tante ; et déjà, chez cet orphelin délicat et songeur, qui grandit en pleine solitude campagnarde, dans cette nature toute féminine en qui la sensibilité se développe et se subtilise au détriment de la vertu active, on devine le jeune homme que l'auteur va nous peindre, « un être un peu différent des autres, moins soucieux de jouir que d'aimer, épris des émotions passées, goûtant la contemplation et la réflexion mieux que les divertissements ». Mis dans un collège de prêtres vers sa douzième année, il ne fait que se laisser vivre jusqu'au moment où Francis O'Kent y devient son professeur. Exilé d'Irlande pour cause politique, le nouveau maître d'anglais est un

homme de volonté et d'action, en tout l'opposé de Frédéric, et l'âme incertaine et flottante du jeune homme subit aussitôt l'ascendant de son esprit décisif,de son caractère énergique et résolu. A chaque crise d'une existence troublée, Frédéric ira lui demander la force de prendre parti, et c'est ce révolutionnaire enthousiaste et brutal qui à la fin lui rendra le courage de vivre avec la foi dans l'action.

Cependant sa grand'mère, puis sa tante meurent coup sur coup, et il s'installe à Paris. Là, il renoue connaissance avec des cousins, M. de Maleserre et sa femme, qui jadis venaient chaque année passer au Plouis quelques semaines. Dès le premier abord, enfant timide et farouche, Frédéric s'était senti pour sa belle cousine Marie-Thérèse une instinctive répulsion. Mais elle l'avait captivé par sa grâce insinuante, fasciné par le regard de ses yeux câlins; et, quand il la retrouve à Paris, le jeune homme se laisse séduire comme autrefois l'enfant. A vingt et un ans, il est encore d'une complète ignorance, il a la chasteté jalouse et ombrageuse. Lorsque Mme de Maleserre lui rappelle qu'elle le tenait, tout petit, sur ses genoux, il sent jusqu'au fond de son être un effarouchement de pudique sensibilité. Mais c'est en vain qu'il essaye de se défendre; les douces paroles, les avances, les caresses furtives de la jeune femme troublent son cerveau d'effervescences grisantes. O'Kent, auquel il demande conseil, veut le faire partir : il n'en trouve pas la force; il s'ef-

traye d'une « chute » inévitable, et n'est déjà plus assez maître de lui-même pour s'arracher au péril. Finalement Mme de Maleserre vient un jour chez lui, triomphe de ses résistances, violente ses dernières pudeurs... « J'ai été, dit-il, la femme de cet accouplement. »

Les réalités de l'amour ne laissent à Frédéric qu'une impression de dégoût. Trois ans s'écoulent pendant lesquels son existence tient tout entière dans la répétition, toujours la même, de ce qu'il appelle la première faute. Chaque fois, Marie-Thérèse doit conquérir son amant; chaque fois, c'est pour lui, avant la chute, une sorte de frayeur, une angoisse de tout son être, puis, dans l'instant même « où l'on oublie tout », je ne sais quel mouvement répulsif, enfin, après le contact, une humiliation mêlée de remords, et aussi, dans cette âme tendre, un sentiment de pitié pour la malheureuse à laquelle il n'a pu dérober son insurmontable aversion. Quand le mari surprend sa femme aux pieds du jeune homme, Frédéric, contraint de s'éloigner, voit dans ce départ une véritable délivrance, le prélude d'une vie nouvelle. Il brûle les lettres, le portrait de sa maîtresse, une boucle de cheveux noirs, tout ce qui peut rappeler encore des souvenirs dont il a honte, et il va chercher la paix au Plouis.

A Mme de Maleserre, en qui se personnifiait l'amour sensuel, succède Mme de Saint-Géry, qui symbolise l'amour romanesque et sentimental. Mariée avec un

viveur épuisé par les débauches, qu'une attaque de paralysie frappait presque aussitôt d'imbécillité, elle est demeurée cette vierge immatérielle dont Frédéric, qui la connut toute petite, a plus d'une fois, pendant sa liaison avec Marie-Thérèse, évoqué les traits dans leur grâce délicate et leur idéalité séraphique, en se disant : « J'aurais dû épouser Valentine. »

Écœuré par l'amour des sens, le jeune homme cède au doux attrait d'une amitié toute fraternelle. Mais bientôt l'innocente communion des âmes est troublée par de capiteux effluves. Les premiers souffles du désir déchirent le voile qui avait jusque-là caché aux deux amants le danger d'une intimité si douce. En dépit de leurs résolutions et de leurs efforts, ils s'acheminent insensiblement vers le terme fatal. Un jour, Frédéric est rappelé par M. de Maleserre auprès de sa femme mourante, qui a exprimé le suprême désir de le voir. Le soir même, avant son départ, sur la terrasse du Plouis où Valentine est venue lui dire adieu, en face des splendeurs muettes de la nuit, dans le recueillement d'une émotion délicieuse et pénétrante, au moment où la jeune femme rêve de je ne sais quelle union d'êtres sans corps, Frédéric interrompt les extases de sa bien-aimée par un long baiser sur les lèvres, et la joie même que leur donne à tous deux ce baiser les fait redescendre, du haut de leur exaltation céleste, sur cette terre où ils sont retenus par les liens de la chair.

A Paris, le lendemain, dans la chambre de Marie-Thérèse endormie, devant son ancienne maîtresse qu'il retrouve une vieille femme, « l'effondrement de la vie humaine apparaît à Frédéric avec un resplendissement d'épouvante ». Désormais, il est incapable de se reprendre à l'amour. En lisant les tendres lettres de Valentine qui le rappelle, il a « la sensation d'une musique lointaine, presque oubliée ». Finalement, il part avec O'Kent pour l'Irlande : après « les années sentimentales », après les douleurs et les expériences de la passion égoïste, stérile, oppressive, vont maintenant venir les années de pitié agissante, de dévouement fécond à une grande cause, à une œuvre vraiment humaine.

La *Confession d'un Amant* se range parmi ces nombreux livres qui, sous toutes les formes, semblent dénoter chez les jeunes gens d'aujourd'hui une rupture éclatante avec le « naturalisme » considéré non seulement dans son esthétique, mais encore et surtout dans sa philosophie. « Continuez sur cette voie, écrit M. Dumas à l'auteur, c'est la bonne ; vous serez un des ouvriers de la grande révolution qui va se produire très prochainement contre cette éternelle peinture du mal, dont nous sommes las jusqu'à la rancœur. » Ce que je reprocherai pour ma part à tous ces livres, à celui-ci en particulier, c'est précisément de se borner à la peinture du « mal » et de finir tout juste au moment où commencerait celle du « bien ».

Il y a trois époques dans la *Confession d'un Amant*, et, sans rien dire ici de la première, qui laisse Frédéric à l'âge de raison, les deux suivantes nous racontent, l'une sa liaison criminelle et presque incestueuse avec l'amie de sa mère, avec la femme de l'homme qui l'a aimé et traité comme un fils, l'autre son intimité sentimentale avec Mme de Saint-Géry; or, s'il est tout à fait « mal » à Frédéric de « prendre » Marie-Thérèse, ou même de se laisser prendre par elle, il n'est pas tout à fait « bien » sans doute de filer le parfait amour aux pieds de Valentine, quelque triste sire que soit son mari. Mais d'ailleurs, le livre ayant pour but de réprouver l'amour comme un sentiment égoïste et décevant, c'est le « mal » que Frédéric nous représente dans la troisième époque aussi bien que dans la seconde, et sa confession se termine sur le seuil même de « ce champ sans limites ouvert à l'effort utile ». Nous demandons la quatrième époque. « Il me semble, dit-il à la fin, que je recommence à vivre. » C'est cette vie nouvelle qu'il devrait nous faire connaître. Après l'apprentissage du mal, nous aimerions qu'il nous renseignât sur celui du bien. Après les « mauvaises années », il nous manque « les années de rédemption ». L'amant a confessé ses chutes et ses dégoûts; on voudrait que l'apôtre nous révélât dans une confession nouvelle ses triomphes et ses joies.

Le roman de M. Prévost est sans conteste une œuvre fort distinguée, soit pour la simplicité délicate

du style, soit pour la rare élégance du sentiment. Mais, si l'auteur nous charme en tant qu'écrivain, avouons qu'il nous inquiète et nous déconcerte en tant que moraliste. Son livre, il nous le dit lui-même, doit être considéré comme quelque chose de mieux qu'un objet de divertissement ou qu'un motif de rêves. Ce que veut M. Prévost, c'est montrer la route aux jeunes gens qui marchent près de lui, à ceux qui se demandent comment il faut aimer et agir. Sorti pour son compte de la passion, il souhaite faire profiter les autres des leçons que l'expérience lui a données à lui-même. Dans son roman il y a une thèse, et c'est à cette thèse que nous irons sans plus tarder.

Cependant, admettons pour un moment que Frédéric nous enseigne la vraie route de la vie. Ce n'est, en tout cas, qu'après bien des épreuves et des traverses qu'il a eu le courage de s'y engager. Cette route était ouverte devant lui au début même, et, s'il l'indique à de plus jeunes dès leur entrée dans le monde, n'est-ce pas ce qu'avait fait O'Kent pour son élève, lorsque ce dernier ne connaissait encore rien de l'existence? Pourtant, Frédéric n'a point suivi ses conseils; et d'ailleurs O'Kent, en qui l'auteur prétend nous montrer un sage, n'a-t-il pas dit à l'adolescent enthousiaste qui, encore sur les bancs du collège, rêvait de s'associer à son œuvre : « Commence par vivre. » Et quand Frédéric a déjà « vécu », quand, se sentant près de succomber, il le

supplie de le prendre avec lui : « Pas encore, lui répond-il. Plus tard, peut-être. » Non seulement c'est une vérité toujours vraie que l'expérience des autres ne nous sert pas, mais, si nous en croyons O'Kent lui-même, on n'est mûr pour les bonnes œuvres qu'une fois meurtri par les déceptions sentimentales et dégoûté de l'amour. A l' « amant » qui, en nous racontant ses chutes et ses déboires, veut nous les éviter, nous pourrions répondre, comme O'Kent le lui disait, que le meilleur est de laisser faire la vie. Chacun se flatte d'être plus heureux ou plus fort que ses devanciers. Et puis Frédéric, on a soin de nous le dire et nous le voyons de reste, est un homme différent des autres ; comment donc les expériences d'un être aussi peu semblable à l'humanité moyenne pourraient-elles avoir de l'utilité pour d'autres que lui ?

Mais enfin, quelle leçon devons-nous tirer de ce livre ? Rendons tout d'abord hommage aux nobles intentions de l'auteur. Nous non plus, nous ne sommes pas de ceux qui croient que l'art se suffit à lui-même, que le roman et le théâtre doivent s'interdire toute visée morale, se borner à reproduire la vie et le monde sans en chercher la signification. Et c'est justement pourquoi nous nous arrêtons sur le nouveau livre de M. Prévost, afin d'en examiner le sens et la portée. Qu'y trouvons-nous donc ? Rien de moins qu'une excommunication de l'amour. Trop pur, au fond du cœur, pour ne pas être dégoûté par

l'amour charnel, son héros ne l'est pas assez pour préserver l'amour sentimental de toute concupiscence. Or, puisqu'il n'y a pas d'amour sans un arrière-fond de sensualité, qui remonte à la surface jusque dans les plus célestes extases, puisque, d'autre part, la sensualité dégrade l'amour, — quelle conclusion lui reste-t-il, sinon de ne pas aimer, de réserver à quelque grande cause tout l'enthousiasme de son âme et toute l'ardeur de son sang?

Mais, sans méconnaître ce qu'a de noble l'idéal de « pitié active », d'« effort utile », auquel Frédéric prétend se consacrer, nous ne ferons jamais grand fond sur un Évangile dont le premier article est l'anathématisation de l'amour et l'abolition de la famille. Si c'est une généreuse entreprise que l'affranchissement de l'Irlande, — et nous nous reprocherions d'en détourner aucun des jeunes gens auxquels l'auteur fait appel, — peut-être la « morale » et l' « humanité » ne trouveraient-elles pas une satisfaction moins légitime dans un dénouement tout autre, et, il faut le reconnaître, assez bourgeois: que Frédéric, au lieu de partir pour l'Irlande, retourne tout bonnement au Plouis, se marie avec une femme saine d'esprit, saine de corps, et en ait trois ou quatre enfants, — plus ou moins, nous ne voulons pas fixer le chiffre, — dont une solide et vaillante éducation, une éducation peut-être moins « sainte », fasse de véritables hommes. Au nom même de l'humanité, nous le supplions de surmonter son dé-

goût pour la matérialité de l'amour, et, au nom de la morale, nous l'invitons à se marier par-devant l'officier de l'état civil avec celle qu il aura choisie pour être la mère de ses enfants. Car enfin, Frédéric nous étant proposé comme un exemple, nous sommes en droit de lui dire — quitte à ce qu'il nous trouve bien terre à terre — à lui qui suppose je ne sais quel antagonisme entre l'amour et le dévouement humain, que la première façon de prouver son dévouement à l'humanité, c'est d'en perpétuer la race,

> De ne pas supprimer, voulant qu'on le seconde,
> Quelque autre petit saint qui veut venir au monde ;

et, d'autre part, nous serions heureux de croire que, s'il se laissait émouvoir par nos instances, il ne prendrait pas pour modèle son maître O'Kent, lequel, dans ses préoccupations patriotiques, néglige d'épouser la femme que ces mêmes préoccupations ne l'ont pas empêché de rendre mère.

En somme, ce contempteur de l'amour ne connut jamais qu'un amour ingrat et vain. Et comme il a raison d'avouer qu'il n'a fait que du mal à ses semblables et à lui-même ! Mais faut-il dès lors partir en Irlande, je veux dire renoncer définitivement à l'amour ? Certes, lui-même le déclare dans sa préface, il y a « pour atteindre au but de la vie une voie meilleure que le chemin oblique et dangereux où il a marché ». Mais ce chemin, il se trompe en

croyant que ses confessions nous l'indiquent. Non, tout ce que la résolution finale de Frédéric nous fait connaître, c'est l'inaptitude foncière de cette âme maladive aux devoirs élémentaires et aux saines joies de l'existence. La voie meilleure vers laquelle il prétend que son exemple nous guide, ce n'est pas celle où il s'engage tout à la fin, dans l'accablement qui suit une terrible crise, c'est celle que M. de Maleserre lui montrait tout au début, quand il voulait le marier. « Épouse Claire Espilette, lui a dit M. de Maleserre : hors de la légitimité du mariage, toutes les poésies de l'amour aboutissent à quelque chose de fort vilain et de fort bas. » Frédéric éprouvera à ses dépens la vérité de cette parole ; mais, après ses expériences avec Marie-Thérèse d'abord, puis avec Valentine, il lui en reste une dernière à tenter : au lieu de maudire la sécheresse et l'inanité de l'amour, qu'il ennoblisse l'amour par le mariage et par la famille, qu'il y cherche, non plus je ne sais quelle chimère d'idéalité stérile, mais la pleine satisfaction de tout son être.

« Cet amour, dit M. Dumas dans la lettre que nous avons déjà citée, l'amour de l'homme pour la femme, de la femme pour l'homme, celui-là même qui a la morale comme base, la famille comme couronnement, cet amour est-il donc la seule question, l'unique but de la vie ? Les hésitations, les scrupules, les craintes de votre héros, au moment d'affronter ce soi-disant ami de la vingtième année, n'étaient-ils

pas le secret avertissement, pour une âme élevée, qu'il n'y a là qu'une réalisation incomplète et peut-être funeste du grand idéal qu'il porte en lui ? » Si la confession de Frédéric ne s'adressait en effet qu'à quelques élus qui sentent en eux-mêmes une vocation supérieure et plus qu'humaine, nous n'aurions plus rien à dire. Mais qu'il ne tente pas de dérober à leur « humanité » ceux qui ne sont que des hommes, qu'il n'oppose pas au véritable service de la vie je ne sais quels lointains appels d'une vague pitié. Il y a des devoirs plus pressants pour nous que celui de soustraire l'Irlande au joug des landlords. Aussi bien nous doutons fort que Frédéric lui-même soit d'un grand secours à la cause qu'il embrasse, et, sans mettre en suspicion la sincérité de son enthousiasme, nous n'avons qu'une foi médiocre dans la persévérance de son dévouement. Cette âme inquiète et faible n'est pas née pour l'action. Il a beau se flatter d'avoir détruit en lui-même tout ferment sentimental, l'amour « impersonnel » ne peut répondre à ses besoins de tendresse, et il suffira d'une seule Irlandaise pour lui faire oublier tous les Irlandais.

M. MARCEL PRÉVOST (1)

Le nom de M. Prévost, sur lequel des romans très distingués auraient bien suffi pour attirer l'attention sans même y joindre les *interwiews* que le jeune écrivain s'est gracieusement laissé prendre, les manifestes qu'il a lancés, les notes biographiques qu'il confiait tout récemment à M. Anatole France pour d'innocentes indiscrétions, enfin la lettre de M. Dumas, que ne pouvait manquer de lui valoir une dédicace « au moraliste le plus justement écouté de notre temps », — ce nom quasi célèbre à cette heure, et dont le bruit a pendant quelques jours étourdi bien des oreilles, était, il y a moins de cinq ans, parfaitement inconnu. Ce n'est pas que M. Prévost ait jamais eu à se plaindre du public, c'est tout simplement que sa vocation, très précoce, mais sans hâtive impatience, s'était jusqu'alors subordonnée aux exigences d'une car-

(1) *Le Scorpion*, 1887 ; *Chonchette*, 1888 ; *Mademoiselle Jaufre*, 1889 ; *Cousine Laura*, 1890 ; *La Confession d'un Amant*, 1891.

rière avec laquelle l'art n'a point de rapport. Le succès de ses ouvrages lui permit, voilà dix-huit mois bientôt, de quitter « les tabacs ». Depuis sa mise en disponibilité, il ne fait plus qu'écrire des romans, et le peu de loisirs que ses romans lui laissent, il les consacre à pronostiquer les destinées du genre romanesque.

M. Prévost n'a pas encore atteint la trentaine. Son premier ouvrage, le *Scorpion*, par d'éminents mérites de psychologie et de style, lui valut aussitôt une notoriété que le choix du sujet, un peu bien scabreux en soi, peut-être aussi certaines violences dans l'exécution, assaisonnèrent d'un grain de scandale ; et, depuis ce début à sensation, quatre autres romans, de valeur inégale sans doute, mais tous dignes d'intérêt, ont montré sous ses plus divers aspects le talent du jeune auteur, qu'on n'hésiterait pas à qualifier un des plus délicats entre ceux de sa génération, si ce n'était s'exposer à lui faire tort d'une vigueur qui va parfois jusqu'à la brutalité. Son esprit naturellement souple ne s'enferme pas, au surplus, dans une poétique exclusive. Ce polytechnicien n'applique au roman aucune formule. Il n'obéit guère qu'à ses prcpres impressions et au courant de ses souvenirs. Peut-être s'inquiète-t-il aussi d'où le vent souffle. Ce qui est sûr, c'est qu'il n'a pas de parti pris; et, transfuge des mathématiques, il se venge sans doute de leur rectitude monotone en portant dans la littérature et dans la morale

une flexibilité qui se prête également aux vues les plus diverses et qui s'accommode des contradictions elles-mêmes.

Si M. Prévost ne se laisse ranger dans aucune école, ce n'est pas qu'il prétende fonder une école particulière. Mais il a tout au moins ses idées personnelles sur le roman de demain, sur ce qu'il doit être, ou, pour mieux dire, sur ce qu'il sera. Remarquant que le public, « las de fouler toujours les mêmes routes, en souhaite de nouvelles », il déclare que ces nouvelles routes nous ramèneront au romanesque. Et il le prouve par l'irrémédiable déclin de la philosophie positive, à laquelle ni l'école naturaliste ni l'école psychologique, qui toutes deux en procèdent, ne sauraient bien longtemps survivre ; et il justifie cette inévitable réaction en montrant que le romanesque « est une des catégories de la conscience et de l'esprit humain » ; et, appelant enfin le géomètre à la rescousse du philosophe, il explique « que le roman positif et le roman romanesque sont deux expressions de la même réalité, distantes chacune de cette réalité par des écarts infiniment petits, mais l'une un peu au delà, l'autre un peu en deçà. » Sa conclusion n'a, d'ailleurs, rien d'un doctrinaire. Des hauteurs de la métaphysique et de la géométrie, nous retombons en pleine réalité terrestre. « Dans le roman contemporain, écrit-il, il y a une chaise inoccupée, celle du roman romanesque ; la difficulté, c'est de s'y asseoir assez légère-

ment pour ne pas la casser. » On se dira peut-être que cette apologie du romanesque aboutit finalement à des considérations bien positives. Mais, depuis qu'il avait quitté son bureau d'ingénieur, M. Prévost éprouvait le besoin de s'asseoir. Il croit trouver à sa portée un siège commode : qui pourrait lui en vouloir s'il fait mine de s'y installer ? Sa délicatesse et sa légèreté nous sont garantes qu'il ne le cassera pas.

Est-ce une raison pour s'associer à ses vues sur l'avenir du roman ? Sans avoir rien à reprendre dans le programme qu'il se trace, je trouve sommaires les exécutions auxquelles il se livre. Déclarer, comme il le fait, que nos diverses écoles se réduisent chacune à son chef, c'est se montrer bien sévère pour les jeunes romanciers qu'il n'a pas ralliés au romanesque, et, d'autre part, prétendre que la philosophie positiviste et naturaliste, — la philosophie scientifique, en la nommant par son nom, — a décidément perdu toute influence sur l'esprit de la jeunesse, c'est prendre un peu trop au sérieux, croyons-nous, le « néo-mysticisme » à la mode du jour, c'est attribuer une importance singulièrement exagérée à ce qui semble de plus en plus être, non pas une rénovation vigoureuse et féconde, mais, chez les uns, je ne sais quel reste d'un catholicisme impuissant à croire, et, chez les autres, la dernière forme d'un « dandysme » suranné qui voudrait bien se rajeunir. Il serait trop long de discuter les pronostics de M. Prévost sur le roman,

car, ainsi qu'il l'entend lui-même, on ne peut traiter un tel sujet sans débattre les plus graves questions de notre philosophie contemporaine. Mais tout porte à croire qu'il y aura toujours sous le soleil une grande diversité d'écoles philosophiques et une diversité non moins grande d'écoles romanesques, que dis-je ? bien plus grande encore, puisque le roman comprend maintes formes qui n'ont rien à démêler avec aucune philosophie. Et, pour conclure sur le genre particulier que M. Prévost oppose au genre naturaliste, psychologique, documentaire, on ne s'avancera pas trop en prédisant que les futures œuvres du jeune écrivain, si remarquables qu'il puisse se promettre de les faire, n'empêcheront pas les générations nouvelles de lire et d'apprécier à leur valeur des romans comme le *Disciple* ou *Germinal*, si peu « romanesques » qu'ils soient.

C'est dans la préface de *Chonchette* que M. Prévost s'est posé en apologiste du romanesque. Voulait-il sauver, par une théorie complaisante, les complications extraordinaires au travers desquelles se déroule cette histoire si tourmentée ? Je le crains. Pourtant son petit manifeste ne pouvait guère justifier les invraisemblances du roman; mais le roman lui-même risquait de discréditer tout d'abord la thèse. Examinons ses autres ouvrages. Si je ne vois pas ce qu'il y a de « romanesque » dans le *Scorpion*, son premier, il me semble très bien voir ce qui en fait une étude, je dirais presque un document. C'est

de l'analyse « psychique », n'en déplaise à l'auteur ; et, quelque envie qu'il manifeste de rompre avec le « naturalisme », c'est encore et surtout de la physiologie, ou même de la pathologie, si bien que le docteur Garnier nous donne tout le sens du livre quand il explique par l'hérédité le cas de Jules Auradou ; et, pour que ce roman fût « une application de théories médicales », comme dit certaine dédicace, il suffirait de prendre tout à fait au sérieux cette déclaration du docteur. *Mademoiselle Jaufre* a sans doute des parties romanesques ; mais ce qui fait l'intérêt de l'œuvre, ce n'est assurément pas la « fable », assez banale après tout, c'est la monographie d'un tempérament, c'est le système d'éducation féminine qu'applique M. Jaufre et les effets de ce système sur le développement physique et moral de Camille. Dans la *Confession d'un Amant*, nous trouvons, non pas de quoi fixer nos idées sur le « Romanesque » tel que M. Prévost l'entend, mais de quoi brouiller celle que son précédent livre aurait d'aventure pu nous en donner. Ce roman est à peu près aussi dépourvu d'intrigue qu'un roman peut l'être. On n'y trouve pas autre chose que « l'histoire d'une âme » ; et cette âme est extraordinairement romanesque, mais d'un romanesque tout sentimental, qui n'a rien de commun avec celui que nous promettait la préface de *Chonchette*. La *Confession d'un Amant* est elle-même ornée d'une préface, et M. Prévost qui, dans *Chonchette*, rouvrait au roman « la

source fécondante de l'imagination », qui, dans *Cousine Laura*, ne prétendait qu'à divertir le public en se divertissant lui-même, annonce en tête de sa *Confession* qu'il a voulu nous apprendre « comment il faut vivre ». Je ne lui reprocherai certes point d'avoir haussé jusque-là ses ambitions ; mais je lui demanderai de quelle façon il les concilie soit avec ce que lui-même avait déjà dit du romanesque, soit avec le sens qu'avait eu jusqu'à présent ce mot.

Romanesques ou non, et de quelque manière qu'ils puissent l'être, les romans de M. Prévost méritent leur succès. Ils ont du naturel et de la grâce. Ils contiennent assez d' « idéal » pour nous distraire de ce monde, assez de « réel » pour ne pas nous le faire oublier. L'émotion y dégénère rarement en sensiblerie. Ils sont élégants sans fadeur, délicats sans trop de raffinements, distingués sans trop de manière. Ils ont le charme, et ni la vivacité ni la puissance ne leur font défaut. On y trouve des parties vraiment délicieuses, les cent ou cent cinquante premières pages de *Chonchette*, par exemple, ou l'idylle par où s'ouvre *Mademoiselle Jaufre*. D'autre part, le *Scorpion* renferme des scènes d'une verdeur presque crue, et, si certains endroits laissent deviner ce qu'il y a de plus caractéristique dans le talent de l'auteur, je veux dire une mollesse insinuante, une câlinerie voluptueuse, quelque chose qui vous enveloppe et vous captive, le « je ne sais quoi qui fait que l'on se pâme », ce roman nous annonçait en somme un écri-

vain moins enclin, s'il suivait sa pente, à la mièvrerie qu'à la brutalité. Et ses autres livres, depuis, en nous faisant mieux connaître ce qu'il a de naturellement aimable, de doux et de caressant, n'ont point aboli pour cela notre impression première, mais l'ont confirmée plutôt, en particulier *Mademoiselle Jaufre*, par de vigoureux tableaux et des caractères fortement esquissés. Ce qui frappe dans M. Prévost, c'est la diversité des dons ; et, parmi nos jeunes romanciers, j'en connais de plus subtils peut-être, à coup sûr de plus puissants, mais je n'en sais pas qui allient à un égal degré la force avec la délicatesse.

Ses défauts nous échapperaient-ils ? Qu'il suffise de les signaler en passant. Avant tout, sa facilité même a quelque chose de dangereux. Il ne s'en défie pas assez ; il en est souvent la dupe. Voilà quatre ans à peine que paraissait le premier de ses romans, et voilà six ou sept mois déjà que le cinquième a paru. Je sais que bien d'autres écrivains en mettent régulièrement au jour un par saison. Fécondité des plus méritoires, j'entends pour ceux qui ont des créanciers à payer. M. Prévost travaille vite, et l'on s'en aperçoit. Il est trop indulgent à son abondance naturelle. Il a trop de complaisance envers lui-même, et ne s'aime pas assez bien pour se châtier.

De là maintes répétitions d'un roman à l'autre. Le héros du *Scorpion*, pour n'en citer qu'un exemple, n'est pas sans analogie avec celui de la *Confession d'un Amant*, et ce « névrosé qui marche à l'amour avec des

trépidations de dévote en mal de confession », pourrait être Jules Auradou tout aussi bien que Frédéric de Périgny. Nous ne confondons point sans doute le gentilhomme délicat et sentimental avec le paysan foncièrement grossier, et sensuel jusque dans ses aspirations mystiques ; mais leur ressemblance n'en est pas moins manifeste, et quand Frédéric, à la veille d'être violé par Mme de Maleserre, s'écrie : « Ah ! je suis un misérable et un malheureux ! » nous nous rappelons l'antienne de Jules, si souvent répétée : « Mon Dieu ! ayez pitié de moi ! Je suis un misérable et un lâche ! »

De là bien des longueurs. Dans *Chonchette*, tout ce qui suit la mort de Louise, c'est-à-dire presque une moitié du volume, gagnerait singulièrement à être accourci, puisque je n'ose dire à être supprimé ; et, dans *Mademoiselle Jaufre*, celle de ses œuvres pourtant où M. Prévost montre le plus de vigueur et de suite, non seulement nous n'avons pas grand'chose à faire de Rocpiquet et de tout ce qui s'y rapporte, mais encore, dans la dernière partie du roman, l'histoire de Louis Lhotte, depuis qu'il a quitté Camille jusqu'à ce qu'il aille la retrouver, affecte des proportions que ne comportait, que ne tolérait même pas le sens du livre, tel qu'il est indiqué dès le début, et fortement accusé vers la fin par la conversation de Robert Claeys avec le docteur Jaufre.

De là, encore, des personnages qui sentent la convention, comme Jean d'Escarpit (*Chonchette*), ou

comme, dans un tout autre genre, l'excellente Mme Castelain (*Cousine Laura*), et surtout la banalité de quelques développements, comme certaine description d'un repas de noces (1), si souvent faite que le comique éventé en a perdu toute saveur, ou bien encore la peinture des mœurs tonneinquaises et les propos que peuvent échanger en jouant à la « manille » quatre méridionaux dont le plus inoffensif s'appelle Escadafals (2).

De là, enfin, ce que le style de M. Prévost, ce style aisé, ce style frais et coulant, et qui sait s'accommoder aux sentiments et aux tons les plus divers, a trop souvent, quand il ne se surveille pas, de prolixité lâche et fluide. La caresse en est trop languissante et le bercement trop mou. On désirerait bien des fois plus d'accent, plus de relief, quelque chose de plus sobre et de plus résistant, une plénitude moins nonchalante. Et je ne parle même pas des impropriétés, des négligences, des métaphores suspectes, des alliances de mots plus que hasardeuses. Dans la préface de *Cousine Laura*, M. Prévost proteste de son respect pour l'art : je voudrais en trouver la marque jusque dans ces détails de style qu'on ne peut relever aujourd'hui sans se donner la mine d'un pédant.

Il serait injuste de dénier à M. Prévost une intelligence pénétrante de la complexion féminine.

(1) Au commencement de *Cousine Laura*.
(2) Dans *Mademoiselle Jaufre*.

Jeanne Béziat, Chonchette, Camille Jaufre, Laure Castelain, Mme de Maleserre, sont assurément des figures observées avec finesse, rendues avec une fidélité délicate et précise. Pourtant, si je m'explique bien Laure et Camille, dont la physionomie morale n'a rien de compliqué, et Chonchette même, infiniment plus subtile, je ne suis pas aussi sûr de Jeanne et de Marie-Thérèse. Et je n'ignore point qu'il n'est pas de caprices si fantasques et de si bizarres incohérences qu'on ne puisse justifier du moment où l'on pose en principe, comme M. Prévost dès son premier ouvrage, que ce qui fait « le fond même de la nature des femmes », ce sont « des aspirations irraisonnées et contradictoires » ; mais je n'en hésite pas moins à tenir pour vraie cette Jeanne Béziat, chez laquelle une concupiscence toute charnelle se transforme brusquement en je ne sais quelle passion délirante ; si la maîtresse d'Auradou devait se traîner aux pieds du P. Jayme en implorant « une aumône d'amour », il n'eût pas fallu me la montrer, quelques pages plus haut, éprise pour son amant d'une tendresse dans laquelle l'exaltation de l'âme se mêle aux ivresses du corps. C'est de l'hystérie ? A la bonne heure. Mais des cas pareils relèvent de la clinique.

Il faut, pour les comprendre, avoir fait ses études,

je veux dire ses études de médecine. — Et de même, ou à peu de chose près, pour Mme de Maleserre. On

nous présente d'abord une femme sensuelle, une femme« à tempérament », qui a eu déjà mainte aventure, et qui, convoitant la jeunesse de Frédéric, met en jeu ses plus savants manèges et déploie ses grâces les plus captieuses pour le séduire, jusqu'à ce que, n'en pouvant plus de désir, elle vienne chez lui forcer sa virginité savoureuse ; et c'est cette même femme qui, après avoir joui de Frédéric pendant trois années, meurt de chagrin quand il l'abandonne, et, sur son lit de mort, révèle la plus tendre passion d'un cœur amoureux à celui qui n'avait connu d'elle que les ardeurs du sang et les transports de la chair.

Dans presque tous les romans de M. Prévost, il y a deux éléments à distinguer : ce qu'il invente et ce dont il se souvient. Je préfère de beaucoup, quant à moi, les souvenirs aux inventions ; ou, pour dire plus juste, il ne me plaît jamais autant que lorsque son imagination anime et féconde sa mémoire. Quand il invente, nous avons, par exemple, la dernière moitié de *Chonchette* ; mais c'est en se souvenant qu'il nous donne le *Scorpion* ou les meilleures pages de *Mademoiselle Jaufre* et de la *Confession d'un Amant*. L'invention a d'ailleurs en son œuvre une part beaucoup moins considérable que le souvenir. « Ma mémoire, écrit-il, fut toujours la servante humble et fidèle de mon cœur. Tout ce que j'ai aimé, elle l'a conservé ; l'oubli a emporté le reste. » Cette disposition intime explique en partie le charme de ses

romans, la tendresse qu'ils respirent. Ce qui est certain, c'est qu'il n'y en a pas un seul où nous ne trouvions quelque chose de sa vie et beaucoup de son âme.

M. Prévost n'a écrit que des histoires d'amour. C'est donc à sa conception de l'amour qu'il faut demander le sens général de son œuvre. Il le représente comme une faiblesse, comme une lâche servitude. Presque toujours les romans du jeune écrivain mettent en scène ces deux personnages bien typiques : un amant que son amour trouble, déséquilibre, avilit à ses propres yeux, et un « homme fort », un « sage », pour lequel aimer n'est qu'une fonction physique. Dans le *Scorpion*, Auradou finit par se livrer aux furieux emportements d'une passion dont il a horreur, d'une passion qui le dégrade et le ruine, qui le ferait mourir de remords si elle ne le réduisait pas à l'imbécillité. Dans *Mademoiselle Jaufre*, c'est Louiset qu'a nom l'amant. « Tu es, dit à Louiset son ami Robert, qui sait en juger, un des hommes les plus volontaires et les plus courageux que je connaisse. » Cet homme volontaire, l'amour brise tous les ressorts de son énergie ; cet homme courageux, l'amour en fait un lâche. Indignement trompé par Camille, qui a souillé le rêve de leur jeunesse, il quitte pour jamais la malheureuse, il part au loin, il veut l'oublier, il s'efforce à la haïr. C'est en vain, il l'aime toujours, il sent sur ses lèvres la saveur des baisers reçus, son être entier aspire après elle,

jusqu'à ce qu'enfin, buvant toute honte, il retourne au Maou demander à cette femme, qui fut la sienne, de se prostituer encore à lui. Dans la *Confession d'un Amant*, Frédéric est une âme naturellement pudique et délicate ; mais toutes ses délicatesses et toutes ses pudeurs n'empêchent pas que Marie-Thérèse devienne sa maitresse ; si c'est elle qui chaque fois le conquiert sur lui-même, il ne s'en laisse pas moins violer pendant trois ans, et, malgré les dégoûts qui lui montent au cœur, malgré les remords qui le tourmentent, sa volonté misérable est asservie à ce point qu'il ne romprait jamais avec Mme de Maleserre, si le mari ne finissait par la surprendre à ses genoux.

Voilà les héros d'amour que nous peint M. Prévost. Mais à chacun d'eux s'oppose un personnage sur qui l'amour n'a pas de prise ; et ce personnage, M. Prévost met en contraste sa fermeté, sa constance, sa rectitude, avec le désarroi physique et moral des « amants ». Dans le *Scorpion*, c'est Moriceau, ce garçon si bien équilibré, si raisonnable, d'un jugement si net et si sûr ; et Moriceau a réglé d'avance les jours de la semaine où il doit aimer. Dans *Mademoiselle Jaufre*, c'est Robert Claeys, avec son calme inaltérable, la droiture de son caractère, la solidité de son esprit ; et Robert s'est installé en ménage avec Lucie, qu'il n'aime pas, mais qui le tient en bon point et que l'habitude lui fera épouser. Dans la *Confession d'un Amant*, c'est Francis O'Kent, homme d'énergie et d'action, dont la vaillance robuste et la hauteur

d'âme s'opposent aux velléités flottantes, aux agitations inquiètes, aux lâches défaillances de Frédéric ; et Francis a pour maîtresse une bonne ménagère qui ne risque pas de troubler son cœur.

Quant aux femmes de M. Prévost, ce sont des créatures uniquement faites pour l'amour, dominées par leurs instincts, tout inconscientes, sinon passives. Chonchette elle-même a « des yeux inquiétants », dit une dame qui l'aperçoit au parloir, « des yeux de vierge folle », dit l'aumônier de Vernon ; cette jeune fille aux exquises pudeurs finit par suivre celui qu'elle aime, elle se jette entre ses bras, cherche d'elle-même ses lèvres ; et il faut à Jean d'Escarpit une singulière vertu pour respecter cette innocence qui se livre. Mais la femme, telle que M. Prévost nous la montre d'ordinaire, c'est Jeanne Béziat, qui, toute rose, le corsage ému, les yeux humides, les paupières tremblantes, attend, avec un sourire de provocation, que Jules Auradou réponde au désir dont les ardeurs la dévorent ; c'est Camille, d'abord tout enfant, quand elle se renverse sur la poitrine de Louiset, collant son corps onduleux contre celui du petit garçon, ensuite jeune fille, lorsque, s'abandonnant à l'étreinte de Giacometti, elle se fait révéler ce mystère de l'amour qui obsède son imagination et tourmente ses sens : c'est Marie-Thérèse, attirant le petit Frédéric sur ses genoux, captant avec une douceur câline l'enfant timide qu'elle enveloppe de tendresse, puis, quand il est en âge

8*

d'aimer, le troublant par le regard de ses yeux d'onyx, faisant passer son bras nu sous ses lèvres frémissantes, l'excitant par d'équivoques caresses, et, pour triompher de cette pudeur farouche qui lui résiste encore, passant des caresses à la « brutalisation. »

La femme, chez M. Prévost, n'a ni discipline ni moralité. Purement impulsive, elle subit la domination de ses humeurs et la fatalité des circonstances. Elle ne mérite ni mépris quand elle pèche, ni estime quand elle est honnête. Inconsciente, elle n'a pas de responsabilité. Elle peut, comme Mlle Jaufre, faire les choses les plus indignes, sans décourager l'indulgence. Elle n'est qu'un instrument aux mains de la Nature, et sa seule fin, perpétuer l'espèce, elle ne la remplit même qu'à travers des caprices et des aberrations dont une raison toute rudimentaire et une volonté toujours vacillante ne sauraient la garantir.

Cette créature inférieure fait sa proie de quiconque se laisse prendre à ses fallacieux attraits. Ce n'est pas l'homme qui la séduit, c'est elle qui tente l'homme, qui le provoque, qui lui fait violence au besoin en se jetant sur lui comme une bête. Elle énerve dans Louiset toute dignité virile ; elle stérilise dans Frédéric toute velléité de généreux dévouement ; elle pervertit dans Auradou tout élan de foi, déprave ses ardeurs mystiques par les sacrilèges effervescences de la chair, lui verse, avec l'ivresse d'en-

sorcelants baisers, la mort et la damnation. Que de Marie-Thérèse pour une Valentine ! Et Valentine elle-même, qui représente l'amour des âmes, ne paralysera-t-elle pas chez Frédéric, s'il est trop faible pour rompre, ne dévorera-t-elle pas, tout aussi bien que Marie-Thérèse, ses aspirations à « l'effort utile » et à « la pitié active » ? La femme est « l'être aux caresses dissolvantes », l'éternelle corruptrice, la pierre de scandale posée sur la route de l'homme. Quand, après bien des nuits d'ardents transports, Auradou regarde Jeanne dormir, couchée sur le dos, les jambes un peu écartées, ses bras frais et blancs étendus le long d'un buste aux voluptueux contours, son corps chaud exhalant, sous la moiteur du drap qui le laisse à demi nu, une odeur étrange et pénétrante, — il crache par terre d'écœurement.

On prétend que la misogynie d'Euripide était une sorte de revanche sur les faiblesses de son cœur et de sa chair. M. Prévost, ce délicat, chez qui la sensualité même affecte un tour sentimental, entend réduire l'amour à un acte purement physique. Il veut le dépouiller de tout prestige, le libérer de toute émotion, le faire rentrer dans l'animalité pure. Il en retire les idées morales qu'y a mêlées la civilisation. « A mon sens, dit Francis O'Kent, que la *Confession d'un Amant* nous donne comme un maître de sagesse, l'amour n'est qu'un geste ; de moralité intrinsèque, il n'en a point. En lui-même, il n'est ni noble ni honteux, il est seulement égoïste. »

Le premier ouvrage de M. Prévost concluait déjà en faveur de la « vie naturelle », c'est-à-dire de l'amour physique qu'aucune pudeur ne trouble, qu'aucun obstacle n'exalte, qui ne se manifeste ni par le délire du cœur ni par l'affolement des sens, qui est la fonction normale d'un organisme en bon état. Son dernier livre aboutit finalement à répudier l'amour. L'amour, Frédéric l'a connu sous les deux espèces, celui des corps avec Marie-Thérèse, celui des âmes avec Valentine. Il n'a trouvé que dégoûts dans l'un, et, dans l'autre, que vaines et dangereuses langueurs. Il quitte Marie-Thérèse avec un sentiment de délivrance, il abandonne Valentine en étouffant tout regret. Il veut non seulement affranchir son être de toute fièvre sensuelle, mais en extirper tout levain sentimental. « L'amour est égoïste », avait dit O'Kent ; et Frédéric, après tant de déception, se promet, encore saignant et meurtri, de ne plus goûter « aux fruits de cendre. » Prêt à suivre Francis en Irlande, il lui semble recommencer à vivre.

Et tout cela sans doute a l'air excessivement noble. Mais, puisque l'auteur, dans la dédicace de son livre, prétend montrer la voie à ceux « qui marchent près de lui », puisqu'il se pose en mentor des jeunes générations, puisque M. Dumas lui donne un brevet de prédicateur et de missionnaire laïque, il vaut peut-être la peine d'y regarder de près. Je lui dirai, pour ma part, en quoi me semble pécher sa

morale. Et je n'ai point de terres en Irlande, et les landlords m'inspirent une très médiocre sympathie; mais j'estime qu'il peut y avoir pour les jeunes générations autre chose à faire que de suivre O'Kent.

On ne trouve pas dans toute l'œuvre de M. Prévost une seule femme honnête qui fasse le bonheur de son mari ; et sans doute les héroïnes de roman ont bien autre chose à faire, mais je ne parle pas seulement de ses héroïnes, je dis que dans les cinq volumes du jeune auteur il n'est nulle part fait la plus légère mention d'un mariage heureux. Nous ne le reprocherions peut-être pas au romancier, mais, quand le romancier, prenant des airs de moraliste, excommunie l'amour au profit de je ne sais quels devoirs d'une humanité supérieure, on peut lui demander s'il n'y a pas dans l'amour autre chose que ce qu'il nous en peint, si Frédéric, que l'on veut nous faire prendre au sérieux, en a vraiment épuisé toutes les expériences, si, en dehors du « chemin oblique » dont nous ne le blâmerons point de détourner ceux à qui sa confession s'adresse, il n'est pas d'autre route que celle de l'Irlande, sur laquelle il prétend les entraîner après lui. Que n'a-t-il épousé Claire Espilette? Les Irlandais se seraient fort bien passés de lui, qui n'a pas du tout l'encolure de son nouveau rôle. Parce que la nervosité morbide du pauvre garçon le rend inhabile aux plus simples offices de l'existence, s'autorisera-t-il de son incapacité même pour les traiter de mépris sous pré-

texte qu'il y en a de plus hauts ? Pense-t-il donc nous faire illusion avec les grands mots dont il se paie ? Ce chérubin névropathe nous agace. Après avoir perverti l'amour par de subtils dégoûts et de malsaines délicatesses, il l'anathématise au nom de l'humanité. A son aise ; mais, puisqu'on ne nous présente pas Frédéric comme une exception, et qu'on nous le recommande au contraire comme un guide, j'aimerais bien qu'il nous dît ce que deviendra, si son exemple est suivi de tous ceux auxquels on le propose, cette « humanité » dont il se fait l'apôtre. M. Prévost veut-il recommander à ses contemporains un régime renouvelé de Schopenhauer, qui d'ailleurs ne s'en imposa jamais la pratique ? Je ne sais au juste ce qu'il veut, ni même s'il veut quelque chose, car il y a dans son œuvre bien des incertitudes, et parfois des contradictions ; mais je ne crois pas que ce soit là son idée, Francis O'Kent procréant au moins des bâtards. Et, pour m'édifier plus complètement, j'attendrai sa prochaine œuvre, qui ne peut manquer d'éclaircir la précédente, si elle ne la dément pas.

⁂

Cette « prochaine œuvre » de M. Marcel Prévost, elle vient de paraître ; ce sont les *Lettres de Femmes*.

Et d'abord, rendons pleine justice aux qualités du jeune écrivain. Toutes les lettres qu'il nous donne ne

sont pas sans doute également louables ; je ne tiens guère aux *Vingt-huit jours*, dont le thème, un tant soit peu « commis-voyageur », a déjà bien des fois servi, encore moins aux *Derniers conseils*, au *Moyen du roman*, à *Wagnérienne*. Mais le recueil renferme vingt morceaux, et, si même quatre ou cinq étaient médiocres, il en reste encore une quinzaine dont la plupart sont tout à fait jolis, et quelques-uns vraiment délicieux. On goûtera dans ce livre la facile élégance, l'aimable douceur du style, que sa grâce insinuante n'empêche pas d'être toujours précis, et qui sait à l'occasion se faire vif et fort sans rien perdre de cette grâce native; on sera charmé par l'exquise délicatesse que le jeune écrivain porte dans son anatomie ; on admirera de quelle souplesse, de quelle aisance il fait preuve, en donnant à chacune des femmes dont il s'institue secrétaire le ton, l'accent, et, pour ainsi dire, le geste qui en expriment la physionomie, qui sont le mieux en accord avec son âge et sa condition sociale, avec sa psychologie ou son tempérament. Voulez-vous une lettre de grand'-mère? Lisez *Un Confesseur* ; vous y verrez de quel air la baronne douairière de Carnoules semonce l'abbé Joubin, coupable d'avoir traité comme des abominations les tendres familiarités de sa petite-fille avec un mari qu'elle a la faiblesse d'adorer. « Vos théories en matière conjugale, mon bon abbé, n'auront pas aussi facilement raison de moi que de Lucienne, je vous en préviens: — car j'ai beau-

coup vécu et suis fort entêtée. Vous ne me persuaderez jamais que deux jeunes gens tels que Luc et Lucienne doivent s'acquitter de leurs fonctions d'époux avec autant de gravité guindée que si M. le maire les surveillait encore, ceint de son écharpe. Ma parole, je ris toute seule en pensant à la scène que vous rêviez entre deux jeunes mariés, etc. » Et lisez encore le *Choix d'un Amant*, qui est un des plus heureux morceaux du recueil. Mais voulez-vous maintenant les confidences d'une nouvelle épousée? Voici les premières lignes du *Journal de Simone* : « Sur ce même petit cahier rouge, mon confident intime, bien délaissé depuis quelques mois, je lis, à la date du 20 mai 18.., ces trois lignes griffonnées à la hâte au retour de la messe de mariage : — C'est fait. Me voilà mariée, mariée, mariée ! Papa a pleuré pendant le discours de l'évêque. Ma robe, tissée exprès pour moi par nos amis les Martin, de Lyon, a produit un grand effet, surtout sur ceux qui ont vu de près l'étoffe, dans le chœur. Mon mari (cher Jean) m'a embrassée dans la sacristie (je crois que ce n'est pas l'usage), en me disant à l'oreille : Je vous adore ! — Et maintenant serai-je heureuse? Il me semble que j'ai tout pour l'être. Nous sommes jeunes, suffisamment riches... Et nous nous aimons... Mon Dieu, faites que je sois heureuse ! — Rendez-vous avec moi-même, l'an prochain, à pareille date. » Vieilles femmes et jeunes femmes, M. Prévost s'accommode excellemment à celles-là comme à celles-ci,

et maintes autres lettres du volume témoignent que, comme dit Pascal, il remplit fort joliment l'entre-deux.

Je ne conseille pas de lire de suite les vingt lettres, mais c'est parce que chacune mérite d'être goûtée à part. Ne craignez point la monotonie. Il y en a de bien des genres ; il y en a de plaisantes ou de finement malicieuses, et c'est le plus grand nombre, il y en a aussi de tendres, il y en a même une ou deux de vraiment touchantes.

Ce sont celles-ci peut-être que je préfère, et je donnerais beaucoup de *Vingt-huit jours* non pas sans doute pour *Expiation*, dont la donnée me semble bizarre, mais pour certaines pages de la *Blague*, si seulement le Louis de Listrac qu'on nous y présente avait cette « blague » moins inepte, et surtout pour *Grâce !*

Grâce ! c'est la lettre d'une petite bourgeoise, Mme Dufresne, à M. Jacques de Lalaube, dont elle est éperdûment amoureuse, mais qu'elle supplie de respecter au moins ses derniers scrupules. « Quand, un jour, vous m'avez pris la main, quand vous m'avez dit des choses douces, — que vous me trouviez jolie, que vous pensiez à moi, que vous m'aimiez, — vraiment j'ai cru rêver et mon rêve était si beau que j'aurais voulu ne jamais m'éveiller... Vous me parliez si tendrement !... Ah ! comme vous connaissez les femmes, monsieur Jacques ! Entre vos mains, je sens que je ne suis

plus moi; je suis un pauvre petit être dépourvu de volonté; dès que vous n'êtes plus là, au contraire, je suis folle de remords... Ai-je encore le droit de dire que je suis une honnête femme? Il me semble que non, tant je me juge coupable pour toutes mes complaisances; mais du moins je n'ai pas commis la dernière faute, celle après laquelle je n'oserais plus regarder Louis. Et je viens vous demander en grâce de m'épargner, de ne pas me déshonorer tout à fait... Il ne faut plus revenir me voir, monsieur Jacques, voyez-vous. Je suis trop amoureuse de vous; je n'ai plus de force, et je sens que je vous appartiendrais maintenant, la première fois que vous essaieriez de m'avoir... Et ce serait si mal! Mon pauvre Louis m'aime tant, il vous aime tant aussi! Qu'est-ce que je suis pour un homme comme vous? Un caprice, une fantaisie à laquelle vous ne tenez pas beaucoup, au fond; tandis que je suis tout pour Louis, qui n'a que moi à aimer. Même s'il ne devait jamais savoir, je mourrais de chagrin de l'avoir trompé; et, s'il savait la vérité, c'est lui qui en mourrait, bien sûr — et nous l'aurions tué tous deux... Si c'est par amour-propre que vous me désirez, soyez content: n'est-ce pas comme si je vous avais appartenu, puisque c'est moi qui vous demande grâce aujourd'hui, et que mon honneur est entre vos mains? Épargnez-moi, monsieur Jacques, épargnez-nous... Vous le ferez, j'en suis sûre, parce que vous êtes très loyal et très bon... Il n'y a qu'une chose dont

j'ai peur ; je vais vous la dire, si vous promettez de ne pas rire de moi : j'ai peur que tout de même, au fond, vous ne m'aimiez un peu, et que cela ne vous fasse un peu de chagrin de ne pas me revoir... Oh ! ne m'en veuillez pas, mon cher ami ! La peine que je vous cause me désole plus que tout ; mais je ne puis que vous demander pardon, en souffrant moi-même bien fort... Je vous en supplie, gardez tout de même à votre petite amie un souvenir affectueux : elle vous aimait bien, elle aurait bien désiré vous appartenir, et elle pensera encore à vous, allez ! longtemps, longtemps après que vous l'aurez oubliée... »

L'oublier ? Non, pour peu que Jacques soit digne de cet amour, il n'oubliera pas celle qui lui parle ainsi. Mais fera-t-il ce qu'elle lui demande ? Je crains, s'il faut tout dire, qu'elle ne lui devienne trop chère, après cette lettre, pour qu'il ait le courage de ne plus la revoir.

Il y a dans *Grâce !* ce qui vaut mieux encore que l'esprit et la finesse, je veux dire une émotion sincère qui s'exprime naïvement.

M. Marcel Prévost, voulant bien se souvenir d'un article récent où j'essayais de démêler sa conception de l'amour, me fait l'honneur de mettre à l'exemplaire de son nouveau livre qu'il m'envoie une dédicace dans laquelle il se flatte que ce livre pourra « donner quelques clartés sur ses idées touchant les femmes ». Je n'aurais pas de moi-même attaché à

l'ouvrage une telle signification ; je n'y aurais vu que des bluettes, quelques-unes, à vrai dire, tout à fait charmantes, mais dans lesquelles il m'eût paru tant soit peu déplacé d'aller chercher les idées de M. Prévost sur l'âme féminine. Avouons pourtant que l'occasion est tentante, et que, si l'auteur de la *Confession d'un Amant* peut composer par la suite des ouvrages de plus de conséquence, nous ne devons guère espérer qu'il en fasse jamais d'autre qui nous offre un assortiment plus varié de femmes en tout genre.

Aussi bien, puisque l'auteur nous invite lui-même à extraire de ce livre son opinion sur le sexe auquel il en emprunte les personnages, prenons-le donc au mot, et remarquons tout de suite, après *Lettres de Femmes* comme après tous ses précédents ouvrages, que la psychologie féminine de M. Prévost se réduit tout entière, ou peu s'en faut, à une physiologie amoureuse.

D'après la façon dont ses héros traitaient l'amour, on sentait combien ils devaient en être préoccupés.

> Vous êtes donc bien tendre à la tentation,
> Et la chair sur vos sens fait grande impression !

Son dernier livre, la *Confession d'un Amant*, n'avait, si je l'ai bien compris, d'autre sens et d'autre but que l'anathématisation de l'amour, de l'amour sous toutes ses formes, celui des âmes comme celui des corps. Mais, quelle que pût être la sincérité de Fré-

déric, il se faisait évidemment illusion en croyant avoir extirpé de son cœur et de ses sens tout ferment de fièvre amoureuse. Quant à M. Prévost lui-même, je vois bien sans doute par quel lien son nouvel ouvrage se rattache au précédent, et presque toutes les femmes qu'il y peint sont bien faites pour confirmer la conclusion misogynique à laquelle aboutissait sa *Confession d'un Amant*. Mais ce qui me scandalise un peu, — sans m'étonner le moins du monde, — c'est que l'auteur de cette *Confession*, après avoir prétendu naguère montrer aux générations nouvelles le vrai chemin de la vie, et pris un ton d'apôtre pour les appeler à la pratique d'une morale dont l'article essentiel consistait dans l'abomination de tout amour, donne maintenant comme suite à ce livre si farouchement ascétique un recueil de lettres dans la plupart desquelles on peut dire à tout le moins qu'il ne reste absolument plus rien de l'ascète ni de l'apôtre. On y voit, j'en conviens, que M. Prévost estime assez peu les femmes, mais il peint leurs faiblesses avec une prédilection si visible, avec tant de complaisance, tant de grâce flatteuse et caressante, que, si Frédéric revenait d'Irlande, de ce « champ sans limite » où, depuis un an tantôt, il se consacre, comme chacun sait, à la « pitié active » et à l' « effort utile », ce jeune racheté de la *Confession d'un Amant* lui adresserait, je le crains, de très sévères objurgations.

Passons en revue les diverses figures de femmes

que M. Prévost fait défiler sous nos yeux. D'abord, les jeunes filles. Quant aux fillettes, il n'en est pas question. Si pourtant, une fois : dans *Au Cabaret*, une fort vilaine histoire, entre parenthèses, la « comtesse » demande avec beaucoup de sollicitude à sa charmante compagne de voyage si les petites ont, au couvent, le même dortoir que les grandes. Je ne parle que pour mémoire d'Étiennette Leclerc, chippant à sa grande sœur le plus généreux et le plus naïf des amants par des moyens qui dénotent une vocation très précoce. Étiennette n'est âgée que de quatorze ans : mais elle a sous les yeux de si mauvais exemples! — En fait de jeunes filles, en voici une, dans l'*Expiation*, une jeune fille du meilleur monde, ouvrant en pleine nuit la porte de sa chambre à un saint-cyrien en appétit. En voici une autre, Mlle Solange d'Arques, écrivant à Nina Ninette des Bouffes pour lui demander des renseignements sur le vicomte Pasquier, qui aspire à sa main ; il est trois qualités auxquelles tient surtout Mlle Solange : elle voudrait que son futur mari fût généreux, qu'il ne fût pas jaloux, et surtout qu'il fût... un mari satisfaisant. Lisez enfin la conversation de « deux innocentes », Juliette et Lucile, qui se racontent ce qu'elles ont pu deviner du mariage. (Le morceau est d'ailleurs charmant.) Savez-vous « à quoi rêvent les jeunes filles » de M. Prévost? Lucile a rêvé qu'elle était couchée avec un baigneur de Cabourg, un vieux de cinquante ans au moins, tout gris. « C'était hor-

rible », dit-elle, il faut lui rendre cette justice. Mais Juliette, elle, ce n'est plus un vieux baigneur tout gris qui lui apparaît dans ses rêves, c'est un écuyer du Cirque d'été. « Juliette. Un écuyer joli, joli, comme tu n'en as pas l'idée. Il s'appelait Jims-Jims. Il avait de beaux cheveux noirs partagés sur le front, une figure très distinguée, des yeux bruns superbes, des moustaches. On aurait dit qu'il n'avait rien sur le corps qu'un petit caleçon de velours noir, tant son maillot imitait bien la chair... Il me plaisait beaucoup ; seulement je n'osais pas trop le regarder, parce qu'il avait l'air tout nu. Lucile. Et le soir, tu as rêvé qu'il était couché avec toi. Juliette. Oui. Lucile. N'est-ce pas que c'est horrible ? Juliette. Mais non, je ne trouve pas. »

Si des jeunes filles nous passons aux femmes mariées, M. Prévost nous offre la plus riche collection d'adultères. Adultère par vengeance : c'est la baronne de Rosult, qui, pour punir le baron de sa jalousie, va successivement s'offrir à trois de ses adorateurs. Adultère par ennui : c'est Simone, quittant la maison conjugale pour se rendre avenue Montaigne, à la fameuse garçonnière dont Ludovic lui vante les avantages. « J'ai fait route à pied, afin de me donner le loisir des réflexions. Réflexions qui, d'ailleurs, ont tourné autour de cette pensée unique : si, par hasard, Ludovic avait été forcé de s'absenter, s'il n'était pas au rendez-vous pour un motif quelconque, en serais-je contente ou fâchée ? De moi à

moi, sincèrement, je crois que j'eusse été contente. » Mais Ludovic est chez lui, et Simone le laisse faire, concentrant son esprit dans une sorte de curiosité tranquille pour la façon dont ça se passera. Adultère par exigence du tempérament : c'est Mme Raoul Dambrine, qui, son mari la négligeant, déclare elle-même, de propos délibéré, qu'elle se donnera, au premier homme assez hardi pour lui enlacer la taille.

De vingt ans à quarante, aux quarante ans avoués, il n'y a de différence entre les femmes de M. Prévost que dans la façon dont elles filent l'adultère. La marquise de Beauchamp, quadragénaire depuis quelques années, s'est éprise du précepteur de son fils. « Dix ans plus tôt, dit-elle, j'aurais sans doute joué la coquetterie avec cet enfant inexpérimenté ; j'aurais cherché à allumer son désir, puis à le surexciter par de brusques froideurs et des refus savants, à l'amener à cet état de folie et d'exaspération qui nous donne à nous-mêmes la preuve de notre pouvoir. » Mais, comme elle a quarante ans passés, elle ne fait rien de tout cela. Le temps lui est mesuré, trop court pour en perdre les précieuses minutes à des feintes inutiles. Elle va trouver le jeune précepteur dans sa chambre, et tombe pâmée entre ses bras.

Parmi toutes ces femmes, il en est une pourtant qui se rachète. Mme Le Coutelier a appartenu successivement à tous les camarades de promotion que lui

présentait son mari. De vingt à vingt-huit ans, elle s'est laissé prendre au hasard, sans réflexion et sans calcul, par tous ceux qui lui plaisaient. Mais voici la rédemption : « J'avais près de trente ans, écrit-elle, et j'avoue que je descendais une assez dangereuse pente, quand j'eus le bonheur de rencontrer Pierre Delavau, qui me fixa et me sauva... Pour la première fois, je fus maîtrisée par une volonté plus haute que la mienne, — je fus dominée, délicieusement... Et les années se succédèrent, les meilleures de ma vie, de pures années d'amour, au cours desquelles ni la passion de Pierre ni la mienne n'eurent de défaillance. Ce fut le rachat de mes années d'avant. »

Le livre de M. Prévost défile à nos yeux les types féminins les plus variés, depuis les duchesses jusqu'aux petites bourgeoises — il ne respecte même pas les femmes de chambre (lisez plutôt *Dévouement*) — pensionnaires du Sacré-Cœur, femmes mariées, veuves, tous les âges, toutes les conditions, toutes les idiosyncrasies, et, parmi tant de figures diverses, il n'en est pas une d'honnête femme. Me trompé-je ? La madame Dufresne de *Grâce!* mérite, il faut le reconnaître, un bon point. Lorsque Simone s'est livrée à Ludovic : « J'ai cessé, écrit-elle dans son journal, d'être une honnête femme, au sens physio-logico-social du mot. » Quant à Mme Dufresne, qui a l'esprit moins cultivé, qui s'accuse naïvement de ne pas bien mettre l'orthographe, elle ignore ces ingé-

nieux *distinguo*. Qu'elle n'ait pas commis la dernière faute, et qu'elle ne soit pourtant pas bien sûre d'avoir encore le droit de se dire honnête, cela suffit sans doute pour la mettre au-dessus des autres femmes de M. Prévost. Mais elle a permis à Jacques de l'aimer, elle a eu pour lui des complaisances, elle lui a accordé certaines choses... que sa lettre nous laisse au moins deviner ; et, si Jacques n'est pas un honnête homme, un honnête homme comme on n'en voit pas tous les jours, Mme Dufresne, malgré ce qu'elle a d'honnêteté native, cessera, dès la première entrevue, d'être — même au sens physiologico-social — l'honnête femme qu'elle n'ose déjà plus se dire.

L'opinion de M. Prévost sur la femme ? Nous nous en faisons, je suppose, une juste idée en cherchant ce qu'ont de commun entre eux les types variés qu'il nous en offre : les femmes de M. Prévost, si diverses qu'elles soient par l'éducation, par la fortune ou par la couleur des cheveux, se ressemblent toutes en un point. J'ai dit suffisamment lequel. Et la plupart n'ont pas plus de remords qu'elles n'ont eu de scrupules. Voyez Simone. « Mon impression totale, écrit-elle le soir d'une première faute, est que l'adultère ressemble extraordinairement à un mariage. Mon « futur » illégitime m'avait fait la cour pendant quelques semaines, comme l'autre ; la date de l'union a été fixée d'avance, comme pour l'autre ; quant aux gestes et aux paroles, ils ont été identiques. » Si certaines ont, avant, quelques petits scru-

pules, c'est juste de quoi les émoustiller; elles en sont quittes pour jouir, après, de quelques petits remords : rien, comme on sait, de plus savoureux.

M. PAUL MARGUERITTE [1]

M. Paul Margueritte fut connu tout d'abord du grand public par sa signature, mise au bas de ce qu'on appela la Protestation des Cinq.

Il n'y a guère plus de quatre ans, le *Figaro* publiait un manifeste dans lequel cinq jeunes romanciers naturalistes rompaient en visière à M. Zola. L'inspirateur de ce manifeste, M. Paul Bonnetain, s'était mis en rapport avec M. Lucien Descaves, qui partageait sa vertueuse indignation, et c'est sous leurs auspices à tous deux que fut menée contre le patriarche du naturalisme une campagne dont il parut d'ailleurs n'être que fort peu ému. M. Zola, ne visant pas encore à l'Académie, écrivait en ce temps-là un roman fort peu académique, la *Terre*. Les honnêtes gens étaient

(1) *Pierrot assassin de sa femme*, 1882; *Mon père*, 1884; *Tous quatre*, 1885; *La Confession posthume*, 1886; *Maison ouverte* 1887; *Pascal Géfosse*, 1887; *Jours d'épreuve*, 1888; *Amants*, 1889; *la Force des choses*, 1891; *Alger l'hiver*, 1891; *le Cuirassier blanc*, 1892; *Sur le retour*, 1892.

scandalisés, et il y avait bien de quoi. M. Bonnetain et M. Descaves se dirent apparemment que la morale exercerait sa vindicte avec d'autant plus d'éclat, si ceux-là s'en faisaient les ministres qui, jusqu'alors, avaient tenu M. Zola pour leur maître, ceux que le public connaissait comme ne poussant pas, en matière d'art naturaliste, leurs scrupules de pudeur jusqu'à la pruderie ; et voilà comment l'auteur de *Charlot s'amuse* s'adjoignit celui de *Sous-Offs* pour protester contre le cynisme maniaque de M. Zola.

Le manifeste des Cinq portait encore, avec le nom de M. Guiche, qui paraît n'avoir eu dans l'affaire qu'un rôle assez effacé, ceux de MM. J.-H. Rosny et P. Margueritte. Le premier tint la plume ; quant au second, il se contenta de donner, par lettre, pleins pouvoirs à MM. Bonnetain et Descaves. M. Margueritte était-il en lointain pays? Ou bien ne jugea-t-il pas à propos de se déranger ? C'est un point sur lequel les renseignements me manquent, et je n'en suis pas autrement fâché, rien ne m'empêchant ainsi de choisir entre les deux interprétations celle que je préfère.

Pourquoi donc M. Paul Margueritte montra-t-il quelque indifférence ? Faut-il penser que ce qui révoltait MM. Bonnetain et Descaves le scandalisât médiocrement ? N'anticipons même pas sur ce que le jeune auteur de *Tous quatre* devait écrire par la suite ; rien de ce qu'il avait écrit jusque-là n'autorisait à le croire moins soucieux que ses deux confrè-

res de la moralité publique. Ce qui paraît plus vraisemblable, c'est que M. Margueritte ne se croyait, pour sa part, aucun motif d'appréhender que les turpitudes pornographiques et scatologiques de la *Terre* ne compromissent sa réputation. M. Zola, qui ne fut jamais son maître, pouvait « descendre au fond de l'immondice » sans que lui-même eût à craindre d'y être entraîné.

Ce n'est point de M. Zola que procède M. Margueritte, et, s'il fallait absolument en faire le disciple de quelqu'un, nous préférerions de beaucoup le rattacher, au moins dans sa première manière, à l'influence des Goncourt. Il n'a de ressemblance avec M. Zola que par les traits de parenté qui sont communs à tout le naturalisme. Mais, si M. Zola passe généralement pour le chef de l'école, — après en avoir cherché la raison dans ce que son œuvre a de sainement et de fortement naturaliste, il faut aussi la chercher dans tout ce que nous découvrons chez lui de contradictoire à l'esprit initial du naturalisme et à ses tendances intimes, je veux dire dans ce que son génie a de systématique et de doctrinal. M. Zola fixa le naturalisme en lui imposant ses formules ; il ne lui imposa ses formules qu'en se l'asservissant. Que l'auteur de *Tous quatre* ait été classé parmi les naturalistes, rien de plus juste ; et ni la *Force des choses*, son dernier ouvrage, ni même *Jours d'épreuve*, ce roman d'une inspiration élevée et d'une moralité vigoureuse, ne peuvent, que je sache, le faire ranger dans une

autre école, si du moins le mot de naturaliste ne doit pas être pris nécessairement pour synonyme d'obscène ou d'ordurier. Mais, au temps même où M. Margueritte n'avait encore produit que *Tous quatre*, — s'il était naturaliste, il ne l'était nullement à la façon de M. Zola. L'auteur des *Rougon-Macquart* écrit dans un style épais et lent, avec une lourdeur puissante, avec une abondance monotone ; et celui de *Tous quatre* s'annonçait, dès son premier roman, comme un écrivain inquiet, hasardeux, toujours en vibration, sacrifiant d'instinct la rectitude et la plénitude grammaticales au besoin de noter, fût-ce par de brusques ellipses, des anacoluthes suspectes, de fébriles incohérences, ce que la sensation peut avoir de plus direct et de plus aigu. M. Zola compose ses livres avec une régularité de géomètre, et M. Paul Margueritte semblait tout d'abord moins soucieux d'ordonner ses « documents » en un ensemble symétrique dont toutes les parties fussent liées et proportionnées entre elles, que de reproduire la réalité jusque dans sa diffusion. M. Zola exprime en toute son œuvre l'inerte résignation, l'indifférence morne d'un fataliste, qui, sentant peser sur lui l'inexorable joug de puissances aveugles, trouve dans la conscience même de son oppression je ne sais quelle bestiale placidité ; M. Margueritte, s'il n'ignore pas, s'il marque plus d'une fois avec force ce qu'il y a de fatal dans l'évolution des êtres et des choses, n'est point de ceux qui croient que les nécessités ambiantes ou

les influences héréditaires ne laissent aucun rôle à notre volonté propre. Pour ne pas citer encore ses autres livres, même *Jours d'épreuve*, qui ne parut qu'en 1889, mais qu'il fit pourtant dès 1886, — ceux qu'il avait publiés antérieurement au fameux manifeste dénotaient chez le jeune écrivain, non seulement sa vivacité nerveuse et son impatiente spontanéité, mais un irrésistible besoin d'agir, de prendre parti, de faire effort, une croyance latente à la vertu de l'initiative volontaire, et, mieux encore, je ne sais quelle sève de moralité native jusque dans ce qu'il a écrit de plus libre.

Ce que M. Margueritte a écrit de plus libre, c'est, à vrai dire, dans ses premiers ouvrages que nous le trouvons. Signalons-y d'abord une immodestie d'expression toute gratuite. Par exemple, dès le début de *Tous quatre*, l'auteur, nous faisant le portrait de Maria et de Lucile, dit de l'une « qu'elle est toute en muscles, d'un beau corsage et d'une ronde croupe », de l'autre, qu'elle « cache sous le pouff de sa robe une croupe très forte, inattendue, qui se modelait dans les peignoirs ». Certes, le mot de *croupe* n'a rien en lui-même qui puisse alarmer de chastes oreilles ; je ne prétends pas non plus que M. Paul Margueritte s'en interdise l'usage, et je consens même qu'il l'applique très convenablement à Maria, cette femme d'une beauté toute charnelle, d'une opulence massive, avec « on ne sait quoi dans la carrure de ferme et d'un peu paysan ». Mais l'appliquer à Lucile,

quand on nous peint sa chair virginale, son exquise sveltesse, sa peau si fine « où le rose semble, tout effaré, le frisson même de la pudeur », — il y a là faute de goût. Et l'on pourrait relever maints traits analogues, dénotant chez M. Margueritte, non pas, je crois bien, une indélicatesse naturelle, mais plutôt une affectation de crudité. Citons du moins la nouvelle qu'il intitule les *Bourgeois* ; et, laissant de côté les petits détails où se trahit cette affectation, allons tout droit à la scène de la fin, puisque l'auteur, après tout, ne nous raconte une aussi vulgaire histoire qu'en vue du mot par lequel elle se termine. Voici M. Bourgeois devant le lit de douleur où sa femme va mettre au monde l'enfant d'un autre. « Au matin, le médecin tira le mari par le bras « vers la fenêtre : — « Monsieur, chuchota le praticien, il se présente des complications ; je vais « tenter l'opération. Vous êtes un homme. Je dois « sacrifier l'enfant et sauver la mère !... » Renée « semblait comprendre, ouvrait bouche et yeux « dans un sanglot, élargissait ses jambes doulou- « reuses. Bourgeois ouvrit des yeux stupides, puis « hurla avec indignation : « — Comment ! la mère ! « Je me f... bien de la mère ! » Et la regardant « agoniser, il cria : — « Sauvez l'enfant ! »

Ce mot final, et toute la scène, accusent le parti pris. Le jeune écrivain en était alors à la recherche des violences et des scandales ; il se souciait moins de nous émouvoir que de nous brutaliser.

Notons encore des traits d'un réalisme assez peu ragoûtant. On peut voir au chapitre III de *Genèse* dans *Tous quatre* ce que signifie le commandement « Minute ! » hurlé par un surveillant, quand les pensionnaires de Mamers ont, le matin, au lever, mis leurs pantalons, ou bien, — car ce commandement se répète deux fois par jour, et M. Margueritte ne nous tient pas quittes après la première, — quand, le soir, au coucher, ils s'en sont dévêtus. Peut-être l'utilité de tels détails ne saute-t-elle pas aux yeux dans ce que l'auteur nomme, un peu bien pompeusement d'ailleurs, la genèse de son héros. Un autre trait analogue : en lisant la page 28 du même livre, on saura pourquoi le grand spahi chargé de veiller sur Léon pendant le voyage à Blidah, s'arrête de temps en temps pour chercher des pierres rondes qu'il offre gravement au petit garçon. « Tercinet, ajoute-t-on, pensa plus tard que Rabelais avait oublié, entre ses soixante-cinq manières... celle-là. » M. Paul Margueritte, au surplus, n'a rien de rabelaisien ; nul ne se plaît moins que lui aux choses grasses, et s'il nous raconte parfois quelque petite anecdote de ce genre, ce n'est point du tout esbaudissement de gauloiserie joviale ; il faut y voir la sèche application d'une esthétique qui croirait trahir la réalité si elle n'en exprimait jusqu'aux plus répugnants détails.

Mais ce ne sont pas seulement des brutalités ou des vilenies que nous relevons çà et là dans les ouvrages par lesquels débuta M. Margueritte. *Tous quatre* ren-

ferme des scènes qui ne le cèdent guère à ce que M. Zola s'est permis de plus licencieux· et, sans même nous arrêter sur ce qui se passe dans telle « maison » où de jeunes lycéens vont goûter « leurs premières joies viriles », sans parler de Tercinet qui, s'entêtant à chercher une fille assez complaisante pour venir chez lui, fait défiler sous nos yeux treize ou quatorze rôdeuses nocturnes, tout un côté du trottoir, ou bien de Matarel poursuivant jusque dans les combles la jeune bonne dont les yeux flambants de luxure ont allumé sa convoitise, — une grande partie du roman est consacrée à nous peindre l'ignoble intimité de Lucile et de Maria, sous prétexte que « ces choses-là sont fréquentes » et que « le vice court les rues ». Et l'un des personnages, le poète Néel, soutient qu'un roman qui ferait l'étude complète, et, pour ainsi dire, la monographie du saphisme, s'il soulevait l'hypocrisie universelle, n'en serait pas moins d'une profonde moralité. Mais « comment écrire un roman pareil? » M. Margueritte ne l'a point osé. « Pourtant, ajoute Néel, c'est bien vilain. Tenez, j'admettrais le saphisme en épisode, raconté sans descriptions malpropres, et simplement, comme dans la vie ». Voilà ce qu'a voulu faire l'auteur de *Tous quatre*, et c'est un brevet de moralité qu'il demande ici pour son roman. Aussi bien, je comprends encore que la monographie du saphisme puisse avoir son utilité, comme ont aussi la leur les ouvrages de

médecine traitant des plus hideuses maladies ; mais je ne vois pas trop quel ragoût de moralité peut communiquer à *Tous quatre* l' « épisode » saphique que préconise le doux et pur Néel ; et si ce roman prétend opposer au véritable artiste qu'ignore ou méconnaît le public, un faiseur quelconque, le premier venu des médiocres, que sa médiocrité même conduit tout naturellement à la gloire et à la fortune, je me demande ce que viennent faire dans un tel sujet les scènes où l'on nous peint complaisamment d'infâmes amours. Enfin, même à supposer que « ces choses-là » soient plus fréquentes encore, resterait à savoir si c'est une raison suffisante pour que le romancier les étale à nos yeux. Mais nous ne discuterons pas ce point avec M. Paul Margueritte : d'abord parce qu'il ne saurait y avoir de réaliste tellement farouche qui ne soit obligé de transiger plus ou moins avec certaines bienséances, quitte à les traiter de conventions hypocrites, et, en second lieu, parce que le jeune écrivain semble, depuis son premier roman, être venu à de tout autres idées sur la moralité de l'art. « Le naturalisme, fait-il dire à son Pascal Géfosse, trois ans après la publication de *Tous quatre*, est une forme de décadence vulgaire et basse. »

Bien des pages de *Tous quatre*, celles, par exemple, où l'on nous montre Tercinet au travail, dans l'élaboration douloureuse d'une œuvre qui réalise son idéal, les extases du poète, mais aussi ses doutes, ses angoisses, ses accès de découragement et ses reprises

fébriles, dénotent une religion du vrai et du beau dans laquelle entre bien quelque monomanie, mais dont il n'en faut pas moins reconnaître la noblesse. C'est, après tout, cette religion qui donne au livre sa valeur, et, sans rechercher s'il ne fut pas d'abord inspiré par la tentation de stigmatiser une fois de plus ce que Flaubert appelait le muflisme bourgeois, avouons qu'un tel respect de l'art porte en lui-même sa vertu.

Et, si M. Paul Margueritte peignait dans *Tous quatre* les pires dépravations de la chair, ce n'était pas d'ailleurs qu'il se plût à déshonorer l'amour. Loin de là, — j'ai tout à l'heure cité le témoignage de Néel, — il prétendait faire œuvre de moraliste. Au reste, nous n'attendrons pas qu'il nous montre dans *Pascal Géfosse* les misérables déceptions de l'adultère, dans *Jours d'épreuve*, les saines tendresses et les austères devoirs du mariage. Certes, l'*Impasse* renferme des choses aussi peu chastes que possible, et nulle part l'auteur n'a plus librement peint la fougue d'une sensualité brutale. On dirait même, à lire la première partie, que le sens de cette étrange histoire soit tout entier dans la glorification de l'amour charnel, d'un amour qui, triomphant des préjugés sociaux et des pudeurs factices, livre Mme d'Arjaën, princesse du sang des Romanow, aux étreintes de celui qu'elle prend pour n'importe quel goujat à larges épaules. Cependant, quelle est l'idée qui donne à l'*Impasse* sa signification ? L'amour,

épuisé dans une nuit de furieux transports, ressuscite, après la séparation, sous une autre forme. C'est, non plus un désir bestial, mais l'appel d'un cœur vers un autre cœur ; et Mme d'Arjaën comprend alors de quel sacrilège elle et Pierre Lor se sont rendus coupables en nouant leurs bras sans que leurs âmes se fussent cherchées, car, « si les sens se déchaînent pour l'orgie dont la tendresse est absente, c'est abomination » ; et, retrouvant un jour l'homme auquel elle a livré son corps : « Va-t-en, lui dit-elle, je t'aime ! Va-t-en ! si tu me reprenais, je mourrais de honte ». L'Amour a été profané ; il se venge.

Ce qu'il y a peut-être de plus caractéristique dans M. Paul Margueritte, c'est son impressionnabilité nerveuse. Il fit son début dans les lettres, en 1881, par des « monomimes » qu'il jouait lui-même, et dont l'une, *Pierrot assassin de sa femme*, ne laissa pas de faire quelque bruit. La préface qu'il mit en 1886 à une réédition de ce livret, signale ce que la conception de son Pierrot avait en soi de vraiment original et de suggestif. N'ayant jamais rien lu sur l'art spécial par lequel il se sentait si vivement attiré, mais dont il ignorait les procédés et les traditions, M. Paul Margueritte l'inventa pour son propre compte, en y imprimant la marque particulière d'un esprit inquiet et raffiné, que son excitabilité quasi maladive prédisposait aux plus subtils tressaillements. « J'imaginai, dit-il, un Pierrot personnel, conforme à mon moi intime et esthétique. Tel que

je le sentais, et que je le traduisis, paraît-il, ce fut un être moderne, névrosé, tragique, fantômal. Et cette vocation excentrique, que l'empêcha seul de pousser le manque de tréteaux funambulesques, cette « vraie folie d'art qui l'avait agrippé », il déclare « lui devoir d'étranges sensations nerveuses, et, le lendemain, des griseries cérébrales, comme celles du haschich ». M. Paul Margueritte ressuscita la pantomime, tombée dans la farce de bas étage, pour lui faire exprimer tous les malaises d'une âme anxieuse, toutes les trépidations d'une nervosité fébrile, tous les élancements d'une chair sans cesse palpitante, pour transformer le Pierrot traditionnel en un symbole d'aberration morbide et d'angoisse visionnaire.

Ce Pierrot « moderne et fantômal » par lequel M. Margueritte traduisit d'une manière si expressive les plus intimes vibrations de son moi, nous le retrouvons dans *Tous quatre* sous le nom de Paul Violas. Mais si M. Margueritte a mis en Paul Violas un peu de lui-même, *Tous quatre*, qui, pour n'être pas le meilleur de ses livres, n'en est pas moins le plus curieux et le plus fertile, celui qui contient, en tout cas, le plus de confidences sur sa « genèse » intellectuelle et morale, nous présente dans Léon Tercinet un autre personnage chez lequel nous trouvons maints points de ressemblance avec le jeune romancier. Et même, si nous laissons de côté les épisodes que M. Margueritte emprunte à sa propre

histoire, à l'histoire de son enfance et de sa première jeunesse, bien des traits par lesquels on pourrait caractériser l'auteur de *Tous quatre* se reconnaissent dans celui des *Reflets* et des *Poèmes névrosés*, où Tercinet exprime, avec une personnalité singulière, ici, le frisson même de la sensation, là, les troubles d'une psychologie précieuse et fantasque.

Ainsi que Tercinet, M. Paul Margueritte commença par l'impressionnisme. L'auteur de *Tous quatre*, que l'affinement de ses nerfs intéresse à l'infiniment petit, note avec une subtile curiosité tous les phénomènes les plus imperceptibles qui passent, aussitôt disparus, dans le champ de sa vision. Il lui faut deux pages, les deux premières du roman, pour introduire Tercinet dans l'omnibus de Madeleine-Bastille. « Enfin, comme il n'espérait plus, doux et « résigné d'ailleurs, on cria son numéro : il monta « sur la plate-forme, après s'être frayé un passage « difficile, et s'être entendu avec terreur appeler « deux fois. Et comme il était grand corps, il dut « courber la tête à cause de la lanterne d'arrière que « son chapeau cognait, etc., etc. » Notez ce dernier trait; nous le retrouvons trois pages plus loin, quand Tercinet sort de l'omnibus : « Rappelé à la réalité, « il se redressa, cogna violemment son chapeau à la « lanterne, et descendit ». Et le roman tout entier abonde en minuties de ce genre. Mais, si nous sommes bien souvent fatigués par ces interminables détails dont le pêle-mêle trouble notre esprit, ils n'en

donnent pas moins, quand l'auteur les a choisis avec discernement, puisque enfin il ne saurait tout dire, l'impression de l'existence elle-même en sa mobilité confuse et désordonnée.

M. Paul Margueritte ne tarda pas d'ailleurs à comprendre que l'artiste n'a point pour objet de reproduire intégralement la vie, de la photographier, si l'on peut dire, dans l'actualité tout instantanée et flagrante des plus insignifiants détails qu'elle offre à notre vue; et se faisant bientôt une esthétique plus large, rectifiant ce que sa manière avait eu de trop minutieux et de trop servile, prenant d'ailleurs, grâce à la maturité de l'âge, non seulement une intelligence plus haute et plus libre de l'art, mais encore plus d'empire sur ses sensations, il ne conserva d'une nervosité longtemps maladive, qui explique, dans son premier roman, tant de recherches bizarres et de criardes bigarrures, qu'une aptitude particulière à saisir la réalité sur le vif, à en fixer l'image avec la précision la plus acérée. Et c'est bien par là que s'était tout d'abord signalé son talent. On pouvait taxer de diffusion l'infinie variété des détails que le jeune romancier juxtaposait si complaisamment; mais chacun de ces détails, pris en lui-même, était d'une netteté pénétrante. M. Paul Margueritte a au plus haut degré le sentiment de ce que les Goncourt nommaient la *vie vraie*, et il la rend par une « notation » directe, un peu sèche en sa hâte, un peu acerbe en sa verdeur, mais qui traduit avec

une vivacité singulière le frémissement même de ses nerfs.

Au début surtout, et même en ses derniers ouvrages, le style a quelque chose de violent, de heurté, çà et là de convulsif. Aucune suite dans l'allure ; sa phrase ne se développe pas, elle se fragmente. Il procède par saccades. Ce ne sont que petits traits, des traits rapides, incisifs, qui se succèdent sans se lier entre eux. Ce style manque d'équilibre, fait une impression de perpétuelle discontinuité, de cahots et de brisures ; mais, si l'on voudrait parfois que la vie ne s'y traduisît pas en pulsations si brusques, on doit reconnaître tout ce qu'il a de force expressive et d'âpre relief.

Chez l'anatomiste sec et précis qu'est M. Paul Margueritte, il y a aussi un poète. Presque tous ses personnages de prédilection, ceux dans lesquels il a mis plus ou moins de lui-même, sont des natures tendres et rêveuses. Le sens aigu du réel, qu'explique sa nervosité toujours en branle, s'allie chez lui avec une disposition innée au rêve, avec un penchant caractéristique à revenir sur ses sensations, à refeuilleter sans cesse son existence et son âme. Le jeune écrivain, qui n'a guère que trente ans, vit moins dans le présent que dans le passé. Son dernier ouvrage, *Alger l'hiver* (1), est surtout un retour sentimental

(1) Depuis, M. Paul Margueritte a fait paraître le *Cuirassier blanc*, volume de contes, et, il y a deux mois, un roman intitulé *Sur le Retour* ; on trouvera ci-après quelques lignes sur le premier de ces deux ouvrages, et une brève analyse du second.

vers les impressions d'enfance. Le nom seul d'Alger, où il a passé son jeune âge, l'émeut jusqu'au fond du cœur ; et quand, sur le pont du navire, il entend une voix joyeuse s'écrier : « Hé bien! nous y voilà, en Alger ! » le mot naïf et vieilli prend pour lui un sens de nostalgie troublante. Déjà plusieurs de ses romans nous avaient transportés dans cette ville, où l'attirait le charme intime des souvenirs, si puissant sur les âmes religieuses : *Pascal Géfosse* et *Amants* se passent dans Alger, et c'est sur la terre algérienne que l'André de *Jours d'épreuve* va poursuivre la revendication de son indépendance et de sa dignité virile. Ce simple mot « en Alger » suscite en lui toute son âme d'enfant, toute son adolescence heureuse.

« Depuis vingt-ans, dit-il, ma jeunesse me sourit « et m'appelle, à travers la mer. Certes, ce soir, en « rentrant « au pays », le sol natal, la maison du « passé, les tombes des miens m'émeuvent, et pro- « fondément ; mais pourquoi mentir ? Ce qui surtout « me pénètre, c'est l'espoir de ressaisir un peu « de ma propre vie, de me pencher, moi homme, « sur l'ombre du petit garçon que j'étais, d'en revivre « le cœur naïf et les sensations neuves. Ce qui me « point d'avance, et me donne un frisson doux et « douloureux, c'est ma jeunesse, l'impérissable jeu- « nesse dont le souvenir attendrit tous les hommes. »

M. Paul Margueritte se plaît à évoquer les images lointaines, dans une perspective qui leur prête quelque chose de pieux, un charme d'émotion

mélancolique et pénétrante. Sans cesse il nous montre ses personnages revenant sur leur passé pour en interroger les souvenirs, pour en ranimer les impressions les plus fugitives.

« Sans toucher à sa vie d'antan, nous dit-il de « Tercinet, souvent il l'évoquait, et, à force qu'il y « pensât, événements, hommes et choses avaient « fini par se disposer, se grouper comme dans un « livre, si on les eût contées. Et pour Tercinet, se « remémorer le passé, il comparait cela à la lecture « d'un manuscrit d'enfant, recopié de sa main « d'homme, caché dans un tiroir à secret, et pour « jamais inédit. Ce livre imaginaire, Tercinet l'eût « intitulé la *Géhenne*. »

La Géhenne, sous le nom de la Genèse, n'a dans *Tous quatre* guère moins de deux cents pages. Et comment l'auteur introduit-il cet interminable chapitre de son livre ? « Voici, nous a-t-il dit, ce que Tercinet revivait, seul, dans son cabinet de travail japonais, devant la rougeur des braises, les soirs sans lampe. » Ce sont deux cents pages de remémoration, de repliement intime sur les plus minutieux détails d'une enfance impressionnable et tendre, dans laquelle nous reconnaissons à maints traits celle de M. Paul Margueritte lui-même.

L'auteur de *Tous quatre* compose ses autres ouvrages avec un art plus soucieux des proportions. Mais il n'en est pas un où ne se retrouvent ces retours d'une âme songeuse vers le passé. C'est, dans *Jours*

d'épreuve, André de Mercy auquel apparaît toute sa jeunesse (p. 12 et suiv.) ; c'est, dans *Pascal Géfosse*, Mme Daygrand, qui, accoudée au bastingage du navire, tombe en une longue rêverie inconsciente où passent, les unes après les autres, les images de sa vie (p. 32 et suiv.); c'est, dans *Amants,* Frédérique revoyant, comme à travers un songe, la forêt jaune et or, que l'automne teintait de rouille, et la chasse lancée au galop, et les cavaliers en habit rouge, les piqueurs, la meute, tout ce décor au milieu duquel est éclos son amour, relisant les pages d'un album, tracées jadis avec une si fiévreuse émotion, puis, comme elle les trouve insuffisantes et froides, laissant l'album sur ses genoux, fermant les yeux, descendant en elle-même pour revivre dans toute leur profondeur les sensations de l'unique, de la suprême journée... Ce que les autres romanciers nous font connaître par un récit direct ou par un dialogue, M. Paul Margueritte nous le présente sous la forme d'une sorte d'évocation. Et ce procédé caractéristique ne lui est si familier que parce qu'il lui est naturel, qu'il s'approprie intimement à l'habitude de son âme à la fois passionnée et rêveuse.

M. Margueritte peint toujours d'après nature ; mais s'il rend avec une âpre vivacité la sensation directe des choses, telle que la marque dans son cerveau leur actualité même, il ne se plaît guère moins à retrouver en soi des souvenirs qu'anime son imagination toujours agissante, qu'attendrit sa piété

sentimentale. Et ce recul même avive encore les impressions ; elles n'y perdent rien de leur netteté, mais elles y gagnent en profondeur, comme si leur long séjour en sa mémoire les lui avait faites plus personnelles, les avait insinuées toujours plus avant dans l'intimité d'une âme fidèle.

Avec quelque crudité que M. Paul Margueritte ait peint çà et là l'amour charnel, il y a en ses livres beaucoup moins de sensualité grossière et brutale que de sentimentalité douce et délicate. A la fille qui vient de lui révéler l' « amour », Tercinet demande une mèche de ses cheveux ; et ce n'est point un prurit de chair qui le ramène quelque temps après chez Camélia, mais une vague tendresse. De même, ce qui l'attache plus tard à Marie, c'est je ne sais quel reste de pudeur en cette misérable créature qui conserve, à quelques ignominies que son vil métier la condamne, un air de décence et « d'honnêteté bourgeoise ».

Que recherchent surtout dans la femme les personnages de M. Paul Margueritte ? « Une douce et continue présence » qui réchauffe l'âme, comme André de Mercy, « la présence d'un être aimé qu'on entend autour de soi dans le bruissement de ses robes et dans la grâce de ses gestes » ; ou bien, en d'autres termes, comme Pierre Jorieu un côte-à-côte de tous les instants, une tiède affection, une familiarité tendre et paisible.

« Ce qui hantait ses jours, troublait ses nuits,

« nous dit-on de Pierre, ce n'était pas tant un désir « brutal, une envie d'étreinte brève, qu'un besoin « irrépressible de tendresse. Ce qui lui manquait, « c'était la présence féminine, le doux bruit d'une « robe, la reposante présence de l'aimée, dont les « beaux yeux se levaient vers les siens quand il « haussait la tête de dessus son travail ; c'étaient « les doigts blancs travaillant sous la lampe, la « bonté d'une voix tendre, la grâce d'un compagnon « de vie, jeune et charmant, la douceur fraîche d'un « beau corps, au lit. »

L'amour dans ses fureurs sensuelles comme dans sa surexcitation mentale est un paroxysme morbide. Il ne laisse après lui que lassitude, énervement, amertume. Quand Tercinet a fait des nuits entières « râler sa compagne », il « s'en va *déçu* » ; la volupté lui a menti, et, les jours suivants, « il éprouve des rages ». Et le héros de la *Confession posthume :* « Les livres, écrit-il, nous peignent l'amour sous « des couleurs telles que le plus rustre, en songeant « aux tourments de la passion, aux voluptés et aux « désespoirs extrêmes dont elle s'accompagne, se « sent mordu de curiosité et dévoré d'envie. Effec-« tivement, tout nous flatte dans l'amour, et ce qui « le rend si doux, n'est que notre impérissable « amour-propre. J'eus donc des femmes, en com-« mençant, hélas ! non par l'adoration ingénue d'une « vierge, mais par la satisfaction grossière de mes « sens..... Un doute s'empara de moi ; et, ne l'ayant

« pas éprouvé, j'en vins à nier l'amour ». Et, quelques pages après : « Aimer : qu'était-ce au juste ? « Mais cela existait-il même ? »

Des deux femmes qu'il épouse à quelques années de distance, l'une a provoqué chez lui ce soulèvement de tendresse sensuelle, l'autre cette exaltation de l'esprit qui de tout temps ont simulé l'amour. Et pourtant il termine sa confession en se disant qu'il n'a pas aimé. Mais aime-t-on autrement ? Encore une fois, l'amour, est-ce autre chose qu'un mot ?« Je ne sais », se répond-il à lui-même, et telle est la conclusion du livre. Mêmes doutes chez André de Mercy au début de *Jours d'épreuve*. Et, si la *Confession posthume* finit par « Je ne sais », *Jours d'épreuve* commence par ces lignes :

« L'Amour ! — Peu de chose ! pensa André. Des « joies à fleur de peau, des chagrins à fleur d'âme, « le rêve d'une Elvire et l'étreinte des filles, un be- « soin de pleurer, l'envie de rire, et du vague à « l'âme par les nuits d'été ; bref, une déception « immense. »

Et, plus loin :

« Existe-t-il seulement ? Ne ressemble-t-il pas à « ce livre qu'Hamlet feuillette : « Que lisez-vous là, « monseigneur ? — *Des mots ! Des mots !* »

Mais le héros de la *Confession posthume*, qui meurt en niant l'amour, n'a cherché l'amour que dans les emportements de la chair à sa première expérience, et, à sa seconde, dans la satisfaction d'une

curiosité fiévreuse, qu'éveillent en lui le charme trouble de Judith et son énigmatique perversion. Quant à André, cet amour, qui lui apparaît tout d'abord comme un mensonge, comme une fallacieuse invention de l'art et de la poésie, il le trouve pourtant, malgré toutes les trivialités, toutes les privations, tous les déboires de son existence précaire et mesquine, dans une union que traversent sans doute beaucoup de dissentiments et de mécomptes, mais qui se resserre au milieu des épreuves mêmes, devient avec les années toujours plus étroite, toujours plus tendre, jusqu'à ce que, soutenu par l'affection de sa femme, fortifié par la conscience de sa responsabilité paternelle, il y puise assez de vaillance pour rompre avec un labeur ingrat et servile, pour aller, sous des cieux plus larges, chercher la vie naturelle, la vie simple et grande au soleil d'Afrique.

« Hé bien, dit André à sa femme, quand ils sont « montés sur le bateau, es-tu contente? — Oui, dit-« elle.... Et, fermes de cœur, André et Toinette, ra-« menant leurs yeux sur les enfants, échangèrent « un tendre et mystérieux regard... »

Ce n'est pas seulement pour y retrouver des souvenirs et des impressions que M. Paul Margueritte se replie sur lui-même. Il a des préoccupations intellectuelles et morales. Je ne vois pas dans ses livres, déjà nombreux, une vue supérieure, une conception générale à laquelle on puisse les rattacher. Évi-

demment le jeune écrivain n'a pas encore trouvé l'équilibre de sa pensée. Non qu'il se contredise; mais il ne se continue pas. N'exigeons point, au surplus, d'un romancier qu'il soumette ses ouvrages à je ne sais quel système préconçu. Cependant j'aimerais de trouver dans ceux de M. Paul Margueritte, non pas sans doute une doctrine, — un arbre généalogique, comme dans la préface des *Rougon-Macquart*, — mais quelque unité morale. C'est peut-être demander trop à un esprit qui n'a pas atteint la pleine maturité; et d'ailleurs, si M. Margueritte cherche jusqu'ici sa voie en divers sens, des œuvres comme *Jours d'épreuve* et la *Force des choses* dénotent tout au moins chez le jeune écrivain une gravité sincère. Il ne demande point à la mode des succès faciles, et ne joue point, comme tant d'autres, les airs du moment. Il ne se réclame d'aucune école et ne prétend pas fonder une école nouvelle. Il travaille en toute liberté, en toute franchise, sachant bien, — lui-même l'écrivait tout récemment encore, — « qu'il n'y a en définitive qu'une chose qui compte, le livre, la chose faite bravement, simplement, honnêtement ». M. Paul Margueritte a cela de particulier qu'il prend la vie et l'art au sérieux.

Ce qui frappe chez lui, c'est, à défaut d'assiette solide, une noble inquiétude, la sollicitation poignante des énigmes qui de toute part se posent à l'esprit et à la conscience. Une interrogation unique les résume : Qu'est-ce que la vie ? Ou,

— cela revient au même, — qu'est-ce que la mort ? « Tout petit, écrit-il dans *Alger l'hiver*, trop rê- « veur déjà, je sentais tellement quelle chose sur- « prenante c'est de vivre ! Si souvent, blotti dans « quelque coin, j'écoutais, penché sur moi-même, le « tic-tac de ma petite âme, les pulsations, seconde « à seconde, de mon cœur. Ah ! ce miracle d'être « m'apparaissait alors irréel à ce point, que ma vie, « pensais-je, allait s'arrêter brusquement. Oui, sans « connaître la mort, j'avais conscience d'une menace « vague et terrible, qui serait la fin de tout. Alors « la petite bête en moi ne remuerait plus ; c'en se- « rait fait de penser et de voir ! Cette conscience du « mystère, jointe au trouble délicieux de pressentir « un inconnu si au delà de mon âge, m'horripilait « jusqu'aux moelles, d'un long frisson. »

M. Paul Margueritte a le sentiment du « mystère », de l'inconnu qui nous enveloppe, qui nous pénètre, et d'où surgissent tant de redoutables problèmes devant lesquels notre esprit s'arrête avec trouble.

Une des questions qui le préoccupent le plus, c'est la question urgente et suprême entre toutes, celle de la liberté humaine. Y a-t-il en nous une force autonome, ou bien notre activité n'est-elle que le produit fatal de causes sur lesquelles nous n'avons aucun pouvoir et que nous subissons sans même nous en rendre compte ? En revoyant, après vingt ans d'absence, sa terre natale, il a « l'impression du temps « qui coule, de la vie qui passe, de la lente et insai-

« sissable évolution de tout et de nous mêmes dont « nous sommes acteurs involontaires et témoins im- « puissants ». Son dernier roman, la *Force des choses*, prend pour épigraphe le mot d'Héraclite *Tout coule*, et le titre même de l'ouvrage en indique suffisamment la signification. Quand Pierre Jorieu finit par oublier dans les bras de Suzanne la fidélité due à la morte, il fait taire ses remords en se disant « combien l'acte a été fatal, inévitable », en se reconnaissant « un être faible, infirme, asservi à de re- « doutables lois », en invoquant, pour s'absoudre, « l'instinct suprême, plus fort que tout, l'instinct de « la vie ».

Et plus tard, dans le jardin de Laurence, à peine vient-il d'avouer à la jeune femme son amour, que la vision de la mort et du passé traverse son esprit. « Hélas ! oui, l'absente était couchée sous la dalle « étroite, en son cercueil. Les absents, le père et le « mari de Mme de Reynis, reposaient en terre loin- « taine d'Extrême-Orient. Oui, la mort était là, « partout, luttant avec la vie, ô misère ! Mais en « eux, autour d'eux, dans la splendeur des choses, « dans la sève de leur jeunesse, c'était la vie qui « l'emportait. »

La vie l'emportait ? La vie, c'est-à-dire la force des choses, une fatalité aveugle qui nous entraîne malgré nous, qui entraîne notre pensée et notre cœur dans l'universel écoulement des phénomènes asservis les uns aux autres.

Mais est-ce bien là ce que veut dire le livre ? Peut-être, tout en répétant avec Tolstoï : « Nous ne sommes maîtres ni de notre vie ni de notre mort », avec Flaubert : « Le temps passe, l'eau coule et le cœur oublie », M. Paul Margueritte n'entendait-il pas refuser sa part à la volonté de l'homme. Peut-être même le livre n'a-t-il pas son véritable sens dans la victoire de la fatalité, mais signifie-t-il plutôt que le souvenir des morts ne saurait opprimer l'existence des vivants, que, contre le désir de ne plus être, de mourir, nous aussi, dans lequel nous abîme la perte d'un être cher entre tous, ne peut manquer de prévaloir tôt ou tard l'incoercible besoin d'exister. Et si ce lit funèbre sur lequel on nous montre au début la forme inerte de Claire, est à la fin pour Laurence le lit nuptial où Pierre la reçoit dans ses bras, c'est tout simplement parce que la plus affreuse douleur a son terme, parce que ceux qui sont morts ne doivent pas enfermer ceux qui vivent dans leur tombe, parce que l'homme est fait pour agir. Le dernier roman de M. Margueritte ne célèbre, après tout, la force des choses, en d'autres termes l'irrésistible puissance du temps, que comme réveillant peu à peu le goût de l'action, un instant paralysée en nous par une grande douleur, mais qui se reprend bientôt aux devoirs de la vie.

D'autres ouvrages de M. Margueritte ont le même sens. Le héros de la *Confession posthume* commence ainsi son histoire : « En laissant une grande respon-

sabilité au hasard ou au destin, il me semble que je n'ai point assez agi ». C'est si bien là la signification du livre, qu'il se termine sur cet aveu : « Je le sais, mes malheurs sont venus de mon absence de volonté ». Et, si la *Force des choses* prête à quelque ambiguïté d'interprétation, *Jours d'épreuve* met en pleine lumière l'empire de l'homme sur sa destinée. André a beau « reconnaître inévitables tous les événements, tous les accidents qui l'ont heurté », — il se sent libre et responsable. Quand il songe à cette famille qu'il a créée, à ce petit monde qui marche avec lui et qu'il entraîne, « il ne peut s'empêcher d'admirer le pouvoir « que l'on a de diriger sa vie dans un sens ou dans « l'autre, et d'être, selon son plus ou moins de sa- « gacité ou de raison, l'artisan de sa joie ou de sa « douleur ». Et ce beau livre, ce livre sain et vaillant, n'est-il pas une leçon de courage et d'initiative hardie ?

« Toinette et André soupirèrent en apercevant, « de plus en plus indécise et nuageuse, la côte de « France, la terre d'épreuves. Maintenant, ils en « avaient conscience, les jours d'épreuve étaient « finis. Finis, car ils se reconnaissaient plus forts, « plus sages, plus dignes. Ils avaient appris l'ordre « et ils aimaient le travail. Toinette obéissait à son « mari, et il respectait en elle la mère de ses en- « fants. S'ils ne s'aimaient plus d'amour, leur sé- « rieuse tendresse n'en valait que mieux. De grands « principes moraux s'étaient ancrés en eux ; et ils

« tâcheraient de faire de leurs enfants des gens « instruits et honnêtes. Au milieu du grand voyage, « à mi-chemin, avec leur expérience achetée au prix « d'une moitié de leur existence, dorénavant, ils « pourraient marcher sans doutes ni hésitations, « tout droit. »

Ni fataliste, puisqu'il exalte la vertu de l'action, ni pessimiste, puisque, de ses deux meilleurs livres, l'un célèbre le triomphe de la vie et l'autre celui de la volonté, M. Paul Margueritte ne donne pas non plus dans cette misanthropie féroce à la fois et candide que tant de bons jeunes gens, en notre siècle, se croient tenus de professer. Il ne s'imagine pas qu'un livre soit d'autant plus « fort » qu'il représente une humanité plus vile et plus méprisable, il n'estime pas que l'amour de l'art se manifeste nécessairement par la haine de l'homme. La sincérité de son réalisme, sauf quelques boutades juvéniles, exclut tout parti pris, et lors même qu'il peint les pires misères de l'homme, on sent chez lui cette sympathie humaine sans laquelle l'œuvre la plus parfaite en tant qu'œuvre d'art laisse une impression de froideur et d'aridité.

Lui aussi, M. Paul Margueritte, à ses débuts du moins, a déversé sur la vie « bourgeoise » le ridicule et le mépris. *Tous quatre*, la *Confession posthume*, nous présentent maints génies méconnus qui passent leur temps à maudire l'indifférence du public pour l'art, l'étroitesse de ses idées, la vulgarité

de ses goûts, sa cuistrerie, sa bêtise moutonnière. Et voilà, certes, une excellente tête de Turc que le « bourgeois ». Pourtant, si le bon public est insensible à certaines beautés, ne pourrait-on pas en conclure, sans doute, et j'y consens bien, que c'est de sa part épaisseur d'esprit, mais peut-être aussi que, de la part des artistes qui le vilipendent, c'est, à supposer même qu'ils aient quelque talent, obscurité prétentieuse, maladif raffinement, bizarrerie maniaque. Et d'ailleurs, comment le public s'intéresserait-il à l'art, si l'art, non seulement se désintéresse de tout ce qui n'est pas lui-même en soi, mais encore, — puisqu'il lui faut bien, quoi qu'il en ait, une matière, — s'il ne veut voir, dans l'existence qu'inanité crasse, platitude écœurante, routine nauséabonde, et s'il ne peint de l'humanité que ce qu'elle a de plus inepte ou de plus ignoble ?

M. Paul Margueritte n'appartient pas à cette école. Il a bien pu, tout d'abord, opposer la médiocrité triomphante au talent méconnu ; mais ce n'était pas tant bafouer le « philistinisme bourgeois » que s'en prendre au faux artiste, à l'écrivain qui, faisant de l'art un métier, arrive à la fortune par l'intrigue et la réclame, par le trafic de sa plume, par le scandale des personnalités, par l'insolente exploitation du lieu commun. Et puis, si même il s'attaque dans *Tous quatre* à la sottise du public, dédaignant les Tercinets pour applaudir les Matarels, voici, dans

Pascal Géfosse, un type d'homme de lettres par lequel le « bourgeois » peut se croire assez vengé ; et je ne vois pas comment l'égoïsme et la sécheresse de l'« artiste », comment son incapacité d'émotion sincère, son cruel dilettantisme et sa curiosité perverse, pourraient être peints avec moins de complaisance. « Quelle étrangeté, conclut le livre, qu'un homme d'une si haute intelligence, d'un talent si grand et d'un esprit si fin, soit, dans l'ordre moral, un monstre ! »

De même, — M. Paul Margueritte a eu beau tourner d'abord en dérision l'humanité moyenne et les mœurs bourgeoises, — qu'est-ce autre chose que *Jours d'épreuve*, sinon la glorification des plus modestes vertus et des plus humbles devoirs que comporte une existence étroitement bornée ? Jamais on n'a peint avec plus de minutie les misères, les banalités de la vie domestique, tous les petits malentendus, tous les différends passagers de la vie conjugale, — et c'est à travers ces mesquineries et ces tracas que l'affection des deux époux grandit et s'épure, que la femme devient toujours plus sage, toujours plus sérieuse, plus consciente de sa responsabilité, que le mari acquiert avec le temps plus de patience, plus de courage aussi, plus de fermeté et de résolution, une virile confiance dans l'avenir que son énergie va lui faire, à lui et à la famille qu'il a fondée. Et *Pascal Géfosse* même, comment finit cette misérable histoire d'une honnête femme séduite par

un « monstre »? Plusieurs mois après le dénouement, Mme Hansquine, qui vient de recevoir une lettre de Louise : « Pauvre femme ! s'écrie-t-elle ; maintenant « que lui reste-t-il ? » Et, envisageant une telle catas-« trophe, deux vies brisées, tant de larmes, de honte, « de regrets..., elle reprend son livre, puis, se tour-« nant, charmante et grave, vers Philippe, elle lui « dit de sa voix nette : Travaillons, mon cher ami ! »

Voilà le dernier mot de *Pascal Géfosse*. Mais, pour en revenir à *Jours d'épreuve*, n'est-ce pas la même leçon de sagesse et de fortifiante vertu qui en ressort ?

« Ah ! les beaux essors du rêve, quelques mois « après son mariage, les passions de roman, ce « menteur idéal sacrifié courageusement, tourmen-« taient encore André. Il pensait aux heurts de l'a-« mour et de la jalousie, aux enlèvements, à l'adul-« tère, aux douleurs tragiques, à la passion. Cela, « il ne le goûterait jamais ! Mais n'est-ce pas chi-« mérique ? et n'avait-il pas pris le meilleur lot, le « bonheur terre-à-terre, strict et résigné, mais « sûr ? »

Cette sagesse laisse encore place à des regrets ; vers la fin du roman, ce n'est plus une résignation contrainte ; c'est, dans l'âme de Toinette comme dans celle d'André, le sentiment grave et pieux de leur vocation ultérieure, c'est un espoir réconfortant, c'est l'élan de tout leur être vers un bonheur dont ils ont en eux le sûr présage : ce livre, qui a pour

sous-titre *Mœurs bourgeoises*, prend ici je ne sais quelle allure d'épopée.

Beaucoup, qui s'en vont par le monde annonçant un nouvel évangile, déclarent que le réalisme a fait son temps. Entendent-ils par « réalisme » les violences et les crudités systématiques ? Nous nous réjouissons avec eux, si ce réalisme-là semble tirer à sa fin. Quant à ce que le réalisme a en lui-même de sain, de robuste, de loyal, à ce qu'il comporte de franchise, à ce qu'il commande soit d'exactitude dans l'analyse, soit de probité dans la diction, — quelque beau nom dont se parent les jeunes écoles, il n'est symbolisme qui tienne, ni décadisme, ni occultisme, nous ne pensons pas qu'aucun cénacle nouveau puisse se faire un titre de le répudier. Or, il y a peut-être chez certains représentants de ce qu'on appelle le néo-réalisme, une tendance à se dégager des outrances gratuites dans lesquelles a si magistralement triomphé le génie puissant et brutal de M. Zola. Ce réalisme, qui concilie la franchise de l'observation avec la dignité de l'art, qui se tient à égale distance d'un fade optimisme et d'un pessimisme cynique, qui ne moralise point sans doute, mais qui n'en est pas moins imbu de je ne sais quelle moralité intime et latente, ne serait-ce que pour exprimer sérieusement, loyalement, le sens profond de la vie, — ce réalisme vraiment humain, dont nous allions chercher les modèles dans la littérature anglaise ou dans la russe, — il se pourrait bien que M. Paul Margueritte,

quoiqu'il n'ait fait ni professions de foi retentissantes, ni ambitieuses préfaces, ni sonores appels aux nouvelles générations, fût tout simplement en voie de nous le donner.

*
* *

J'ajoute ici, en manière de complément, quelques mots sur les deux derniers ouvrages de M. Paul Margueritte.

Le *Cuirassier blanc* renferme vingt-cinq contes ou nouvelles, qui nous montrent sous ses plus divers aspects le talent de l'auteur. La plupart sont de simples anecdotes ; trois ou quatre ont pour cadre un compartiment de wagon, et pour durée l'intervalle d'une station à la suivante. Celle qui termine le recueil, *Mané, Thécel, Pharès*, est la plus tragique : on y trouvera les réflexions qu'inspire à René d'Yons rentrant dans son hôtel après avoir passé la nuit à faire la fête, une main coupée, une main de femme, grasse, fraîche, encore jeune de vie, qu'il trouve posée à plat sur le tapis de sa chambre... « Cette main, lambeau arraché au mystère d'une autre existence, ne traçait-elle pas, par l'énigme de sa présence, le menaçant signe d'avertissement, le salutaire conseil ? Jamais l'idée de la mort ne se présenterait à lui d'une façon plus efficace, avec un aspect plus solennel d'épouvante. Sous peine de se trop mépriser, il devait employer mieux cette vie d'un jour, cesser d'être un oisif, un inutile, mesurer ses

forces dans la limite de ses moyens, créer, servir ses semblables, aimer d'une tendresse féconde qui se dévoue... » Sauf cette donnée macabre, qui n'est d'ailleurs qu'un prétexte à l'analyse d'impressions profondément mais simplement humaines, rien en général de plus ordinaire que le sujet des nouvelles dont se compose le *Cuirassier blanc*. Ce qui nous y frappe surtout, c'est justement que M. Paul Margueritte tire de figures communes et de faits banals un intérêt de réalité saisissante, ou, quelquefois, une pénétrante émotion. Il y a tel de ses contes, l'*Insecte* par exemple, qui nous laisse l'âme toute troublée. Mais de quoi s'y agit-il ? Tout bonnement d'une bestiole que tue un petit garçon. Et M. Margueritte n'est pas moins simple dans sa façon d'écrire que dans le choix de ses sujets. Nulle recherche, nul détour; quelque sécheresse parfois, et, plus souvent, quelque brutalité; mais partout une rectitude loyale, une franchise vaillante, et, joint à la précision d'un analyste qui reproduit avec une netteté singulière les formes et les couleurs du monde réel, le don d'évoquer ce monde, non moins réel, à vrai dire, des rêveries obscures, des vagues tendresses, des pressentiments confus, — tout ce que l'âme humaine recèle d'inconscient et de lointain.

Je citerai une page de l'*Insecte* ; peut-être aucun conte du recueil n'est-il plus propre à faire entendre et sentir l'originalité caractéristique du jeune écrivain :

« Sa faim de meurtre passée, Robert restait là debout, consterné. Pourquoi avait-il fait cela ? Comment avait-il cédé à ce désir, ou plutôt à cette obsession folle de tuer ? Qui expliquerait cette barbarie, ce raffinement dans le mal ?

« Son cœur battait avec force ; et il se disait, bouleversé de stupeur devant ce mystère de l'être :

« — Je vis, oui, je vis encore et toujours, moi ! Et la petite bête est morte !

« Comme elle avait vite brûlé ! Comme on mourait facilement ! Une seconde, un éclair, et puis l'on n'était rien que saleté et cendres. Morte, la petite bête ! Et lui, un jour, serait comme elle, ne serait plus !...

« Alors, à l'idée qu'il ne remuerait point, n'entendrait point, ne sentirait plus, et qu'il serait là, gisant, tué par les hommes, comme son oncle l'officier de marine, tombé au Tonkin sous les balles chinoises, ou bien comme son grand-père, emmaillotté par la maladie, raide sous un linceul, une épouvante de certitude entra, comme un jet froid, dans ses moelles, et l'horripila.

« Ce saisissement fut tel et si vif, que toute communion cessa, momentanément, entre Robert et les choses qui l'entouraient. Le printemps mouillé, la verdure neuve, le ciel clair s'évanouirent à ses yeux comme les fumées d'un rêve : il ne vit plus que les petits tisons noirs du bûcher de l'insecte ; et la Mort imminente plana, elle arrêta le Temps et couvrit

tout l'Espace. Elle oppressait l'enfant d'un poids si lourd que ses nerfs maladifs défaillaient ; il lui semblait qu'il allait mourir tout de suite ; et dans la glace où il s'aperçut, pâle comme un linge, il crut voir se hérisser ses cheveux. Certainement il serait tombé, en proie à une crise, quand, par bonheur, la porte s'ouvrit.

« — Maman ! » cria Robert éperdu.

« Et dans les bras de la jeune femme, pressé contre sa molle poitrine, effaré et grelottant, il disait maintenant, dans un long sanglot, ce qu'il avait fait de méchant à l'insecte, et il avouait surtout sa peur de mourir tout de suite. »

Sur le Retour annonce, par son titre même, un sujet bien en accord avec ce que nous savons déjà de M. Paul Margueritte, avec cette irrésistible propension qu'il manifesta, de tout temps, à repasser ses souvenirs, à se tourner en arrière vers les jours écoulés qui ne reviendront plus. Le « retour », c'est bien, sans doute, celui de l'âge, et l'auteur a quelque quinze ans de moins que son héros ; mais c'est encore ce retour pensif que chacun de nous fait, à de certains moments, sur le passé, avec le vague regret du temps qui s'enfuit, et aussi « le sentiment de tout ce qu'il y a eu d'incomplet, de mal venu et de stérile, pour les siens ou pour soi, dans les existences même les moins à plaindre ». Et, ne s'agît-il que du déclin de l'âge, un tel sujet s'appropriait de lui-même, quel que soit l'âge de M. Paul Margueritte,

à ce qu'il y eut toujours de méditatif et de réfléchi dans l'âme du jeune écrivain.

En visite chez son frère, au château de Luzerme, le colonel de Francœur, quadragénaire depuis cinq ans, vient à s'éprendre d'une toute jeune fille, Yveline de Kerjuzan, qui n'a pas encore accompli sa quinzième année. Pendant quelque temps, lui-même ne sait au juste quel est le sentiment qu'il éprouve, et s'y abandonne sans défiance, goûtant à cet amour inconscient un charme d'autant plus doux qu'il n'a pas encore aimé. Quand la vérité finit par lui apparaître, il n'est plus temps de se prémunir : M. de Francœur aime Yveline, il l'aime « d'un désir exclusif, avec une tendresse jalouse de ses pensées, de ses regards, avec un orgueil brutal de lui plaire, il l'aime, non en poète, mais en homme, il la veut à lui, toute à lui, rien qu'à lui ». En vain songe-t-il d'abord qu'il sera vieux dans quelques années, qu'il l'est déjà, qu'Yveline ne saurait aimer un homme qui a trois fois son âge... Dupe de sa passion, il se laisse bientôt prendre à l'espérance. Un songe, qu'il ne peut chasser, l'éblouit et le grise ; il croit, sans avoir osé rien dire, que la jeune fille l'a deviné, qu'elle est déjà touchée de son amour, lorsque la bouche même d'Yveline, dont le malheureux surprend un entretien, lui fait entendre sa condamnation. « Tu lui plais », dit à Mlle de Kerjuzan son jeune cousin, Yvon, « tu lui plais et j'en souffre. » — « Pourquoi souffrir ? Il m'est indifférent. » —

« Mais suppose qu'il veuille t'épouser? » — Lui ?... Quelle folie ! » Quelle folie, en effet ! M. de Francœur tombe du haut de son rêve. Une imprudence qu'il fait sous le coup de son désespoir, le met à deux doigts de la mort. Et peu à peu, durant sa convalescence, comme il se représente la vieillesse prochaine, les infirmités menaçantes, la décadence inévitable, lassé, d'ailleurs, par la maladie et voyant mieux, après cette atteinte soudaine, les difficultés de l'union qu'il avait trop désirée naguère pour ne pas se l'imaginer possible, il en vient à moins souffrir, il finit par n'éprouver qu'un regret de plus en plus vague, et non sans douceur. Yveline lui semble déjà se perdre dans le passé ; ce fut une vision rapide dont le souvenir va toujours s'affaiblissant. Quand elle quitte le château, M. de Francœur, qui ne la reverra sans doute jamais, assiste, dans son fauteuil de malade, roulé devant la fenêtre, au départ de celle qu'il a tant aimée, et ses yeux se mouillent sans doute, mais ce n'est pas du désespoir qu'il éprouve, c'est une mélancolie voilée et comme lointaine, et qui a même son charme.

« En bas, les chevaux piaffèrent, rassemblés dans la main du cocher. Les Fabvier parurent, et la vieille demoiselle. Yveline s'approcha ensuite. Elle portait un grand manteau de voyage ; sur sa tête posait un petit chapeau noir ; et il ne voyait pas son visage, parce qu'un grand voile de tulle l'enveloppait ; mais le cou et la nuque traçaient une ligne de chair blan-

che, très douce. Quelle que fût sa résignation, une douleur en lui saigna, de renoncer à tant de jeunesse charmante, à la femme en ce qu'elle avait de plus vierge et de plus frais, à cette suavité de fleur épanouie au soleil.

« On se disait adieu ; Marc et Yveline échangèrent deux baisers francs, sur les joues. Ensuite Yveline embrassa les enfants. Avec les Fabvier et Lilia, elle montait dans le break. Il sembla alors au colonel qu'elle regardait vers sa fenêtre, et, pris d'une pudeur étrange, il laissa retomber le rideau, épiant, à travers les dentelures de la mousseline, son beau visage, une dernière fois.

« Les chevaux partirent ; il suivit quelques secondes le coin de son épaule, et son voile qui flottait ; tout disparut au bout de l'allée. Son cœur aussitôt se contracta, ses yeux se mouillèrent. Mais, après cet élancement douloureux, quelque chose de très doux remua en lui, comme une joie de renoncement, de sagesse, et ce soulagement qui suit toute peine, déracinée brusquement.

« Il restait là, dans son fauteuil, immobile, les yeux sur le jardin vide, et qu'une solitude emplirait désormais pour lui. »

Le sujet de *Sur le Retour*, on peut le voir par la brève analyse qui précède, n'était point facile. Mais M. Paul Margueritte s'en est bien lui-même rendu compte, et le plus grave reproche que nous devons lui faire, c'est tout juste que, ne croyant pas sans

doute nous intéresser suffisamment à la tardive passion d'un quadragénaire, il double son sujet, qui est l'amour de Francœur, et qui ne peut être que cet amour, d'un sujet tout autre, qui pourrait être aussi bien n'importe quoi, et qui est une infidélité dont le frère de Francœur se rend coupable envers sa femme, avec toutes les phases diverses que cela comporte jusqu'à la réconciliation finale des deux époux. Et ce second sujet, au surplus, l'auteur le traite d'une façon très délicate; le seul tort en est de ne tenir au premier que par un lien tout fortuit, car, de ce que Marc est le frère du colonel, il ne s'ensuit pas que son intrigue avec Mme de Brettes ait le moindre rapport avec l'amour de Francœur pour Mlle de Kerjuzan. J'aurais voulu que le roman eût une unité plus étroite, ou, pour mieux dire, qu'il ne laissât pas entrer dans son cadre un élément adventice, qui en remplit, ou peu s'en faut, la moitié. M. Paul Margueritte a relié les deux sujets avec beaucoup d'habileté; toute l'habileté du monde ne saurait faire qu'il n'y en ait pas deux.

Mais, je le répète, l'auteur s'était donné une tâche difficile. Les amoureux, à l'âge de Francœur, risquent beaucoup de nous paraître ridicules. Arnolphe est un type de comédie; et, quant à Ruy Gomez, il a, non pas quarante-cinq ans, comme Francœur, mais plus de soixante, et cet âge même prête du moins à sa figure une gravité qui commande le respect. Quarante-cinq ans, c'est, en ce point, l'âge cri-

tique par excellence. L'amour ne peut affecter encore ce quelque chose d'auguste qui le sauve dans Ruy Gomez ; il a déjà ce quelque chose d'ingrat et je dirais de répugnant, si le mot n'était pas trop fort, qui, dans Arnolphe, nous le rend non pas seulement comique, mais presque odieux. Et cependant Arnolphe lui-même est à peine âgé de quarante ans. Depuis Molière, nous avons reculé la limite : à quarante ans, de nos jours, on peut encore être amoureux sans ridicule, et même, si nous en croyons tel roman ou telle comédie, avec l'espérance de se faire aimer. A quarante-cinq ans, quelque complaisance que nous y mettions, aucune illusion ne semble possible. Aussi ne dira-t-on pas que l'auteur de *Sur le Retour* ait esquivé la difficulté de son sujet ; cela n'eût pas, d'ailleurs, été digne de son habituel courage. Mais plutôt il semble l'avoir aggravée, cette difficulté, de parti pris, en faisant aimer à son héros une si jeune fille, presque une enfant. Si M[lle] de Kerjuzan est « développée comme à vingt ans, grâce à son origine créole, sous ce soleil des colonies qui fait fleurir de grandes fleurs et mûrit précocement les fruits », il n'en est pas moins vrai qu'elle n'a pas vingt ans, qu'elle en a quinze à peine.

> Quinze ans, ô Roméo, l'âge de Juliette,
> L'âge où vous aimiez, où le vent du matin,
> Sur l'échelle de soie, au chant de l'alouette,
> Berçait vos longs adieux et vos baisers sans fin !

Oui, mais Roméo lui-même est un jouvenceau, tandis que M. de Francœur est presque un barbon.

Il fallait un art très fin et beaucoup de tact pour épargner soit le ridicule, soit une pitié suspecte à ce colonel de cuirassiers amoureux sur le tard d'une petite fille, même créole. Sans doute, M. de Francœur est ce qu'on appelle un homme bien conservé. Il n'a ni rides ni cheveux blancs. « Ses mouvements souples jouent avec une harmonie sûre et lente d'athlète. Son corps, maintenu en forme par un entraînement de chaque jour, garde la seconde jeunesse des hommes qui n'ont point abusé de la première. Sa force, dont il est fier, et qui l'a rendu fameux dans l'armée, reste entière, comme une réserve pour l'avenir. » Mais cette prestance, cette vigueur athlétique, ne font-elles pas elles-mêmes un contraste quelque peu déplaisant avec la grâce svelte d'Yveline et sa jeunesse toute printanière, dont la fleur est d'hier éclose? Pourtant M. de Francœur ne nous semble point ridicule. Ses enfantillages mêmes nous font aimer en lui la candeur foncière d'un cœur demeuré vierge. A peine si nous sourions quand, Yveline lui ayant dit naïvement qu'elle aimerait bien être la femme d'un militaire, d'un officier de cavalerie surtout, il se rengorge, l'excellent homme, et prend un air martial, ou bien encore quand, après ce qu'il a pris comme un encouragement, comme une sorte de demi-aveu, nous le voyons, dans sa chambre, allonger la main, saisir et élever à bras tendu la pendule, un lourd groupe de bronze, pour se démontrer à lui-même sa force, en répétant à

haute voix : « Je suis jeune! je suis jeune! » Il aurait été facile de nous amuser aux dépens d'un grison qui aime en adolescent ; il l'aurait encore été de nous intéresser à l'amour d'un homme de quarante-cinq ans pour une toute jeune fille, si, rusant avec cet épineux sujet, l'auteur nous eût fait oublier aux moments délicats l'âge de son héros. Mais ce qu'il y avait de difficile, et M. Paul Margueritte y a réussi, c'était de dérober M. de Francœur à tout ridicule sans que nous perdissions un seul instant de vue ses quarante-cinq ans et la disconvenance d'une maturité bientôt grisonnante avec son rôle d'amoureux transi.

La psychologie de ce caractère n'est peut-être pas à l'abri de toute objection. Quelle que soit l'inexpérience de Francœur, on a peine à admettre qu'il ignore si longtemps un amour dont il est si vivement épris. Dans l'émoi tout nouveau qui le trouble, M. de Francœur a d'abord le soupçon de ce qui se passe en lui ; mais, renonçant à penser, à espérer, à comprendre même, il rejette cette émotion sur je ne sais quel vague bonheur de vivre entre les siens, dans une douce et fraîche atmosphère de tendresse caressante. « Comme il fait bon ! s'écrie-t-il, comme il fait bon ! » Et tout cela est, je crois, d'une observation très juste et très fine. Mais, plus tard, et jusque vers le milieu du récit, qu'il se fasse encore illusion, qu'il ne sache pas de quel nom s'appelle ce « mal exquis » dont il souffre si délicieusement, voilà ce qui ne

laisse pas de nous étonner quelque peu. Et je vois bien pourquoi M. Paul Margueritte le laisse dans cette inconscience : « Si M. de Francœur avait raisonné son état, il n'eût pas été sans inquiétudes, et sa nature scrupuleuse se fût alarmée de cette passion tardive » ; il aurait tout d'abord lutté contre son propre cœur, se serait représenté à lui-même qu'il entrait dans une voie sans issue, et, quand son inclination ne faisait encore que de naître, il aurait eu assez de raison pour la combattre, assez de force pour en triompher. Sans doute, et M. Paul Margueritte l'a très bien compris, l'a très délicatement indiqué. Mais, tout en le louant d'épargner ainsi à son héros ce que, chez un homme de cet âge, l'amour pourrait avoir de déplaisant, je ne puis m'empêcher de trouver qu'il prolonge un peu bénévolement l'illusion du naïf colonel.

Dans la seconde partie du roman, M. de Francœur paraît, au contraire, se consoler trop vite de sa disgrâce imprévue. L'auteur, il est vrai, aide à cette guérison par une bonne maladie qui assagit et tempère le quadragénaire amoureux. Mais, outre que le procédé semblera peut-être un peu simple, il faudrait, même après quinze jours de fièvre chaude, une transition moins rapide entre le désespoir de Francœur quand il vient d'apprendre qu'Yveline ne voit en lui qu'un indifférent, et la résignation facile avec laquelle il laisse partir la jeune fille. Nous expliquer ce changement par le seul effet de la congestion cérébrale,

c'est substituer un cas pathologique à l'étude de psychologie.

Après ces réserves, je n'ai plus qu'à louer, comme elle le mérite, l'analyse que l'auteur a faite de son héros. M. Paul Margueritte a la main ferme et sûre; mais cette fermeté s'allie à un tact des plus déliés. Depuis que M. de Francœur se trouve pour la première fois en présence d'Yveline jusqu'au moment où il lui envoie de loin son adieu muet, les phases de la passion tardive que *Sur le Retour* a pour objet de nous retracer, le trouble de ce quadragénaire qui n'a pas encore connu l'amour, sa timidité touchante, ses extase enfantines, son inconscience elle-même ; puis, du jour où il ne peut plus se cacher la vérité, son effroi tout d'abord, et, peu après, les espérances dont il se berce, l'orgueil de sa seconde jeunesse saine et vaillante, sa complaisance naïve à croire qu'Yveline pourra l'aimer ; sa crainte, cependant, de rien dire, et l'arrière-pensée toujours présente, fût-ce tout au fond de lui-même, qu'il est trop vieux, que son amour est risible, que la jeune fille la première s'en moquera ; enfin, sous le coup d'une brusque désillusion, la blessure dont il souffre dans sa fierté virile, et, plus encore, dans son espoir déçu, l'amère tendresse avec laquelle il évoque l'image d'Yveline, de cette vierge frissonnante, telle qu'il la soutenait naguère de son bras au bain frais et chaste de l'Aulnette, nue sous le costume bleu, radieuse de jeunesse et de beauté, — tout cela, M. Paul Mar-

gueritte nous le rend avec une délicatesse pénétrante, avec une émotion discrète et communicative, dans une langue nette, sobre, précise, à la fois robuste et acérée, et qui, méprisant les artifices de la rhétorique, tire de sa sincérité même toute force et toute couleur.

Ne comparons pas *Sur le Retour* à *Jours d'épreuve* ou à *la Force des choses ;* le sujet n'en comportait ni ce que M. Paul Margueritte a de plus vigoureux dans son talent d'écrivain, ni ce qu'il a de plus grave dans ses préoccupations de moraliste. Mais nous n'en retrouvons pas moins chez l'auteur, dans les limites de son cadre, cette pénétration d'analyse, cette sûreté de touche, cette franchise d'accent, qui font de lui, parmi nos jeunes romanciers, un de ceux dont il faut attendre le plus.

LA DOCTRINE

DE M. FERDINAND BRUNETIÈRE (1)

M. Brunetière a rappelé plus d'une fois à ceux qui semblaient l'avoir oubliée la signification originaire de ce mot *critique*, lequel, dans la langue que parlait Aristarque, contenait en soi l'idée d'un jugement. Tant de noms ont, de siècle en siècle, modifié leur sens, qu'il n'y a pas lieu d'attacher à cette dérivation beaucoup de valeur démonstrative ; et, quand il s'en prend au dilettantisme, M. Brunetière a sans doute des arguments plus solides à mettre en ligne. Mais le sens étymologique du mot n'en suffit pas moins, dès qu'on s'y réfère, pour indiquer en raccourci quel objet essentiel on attribue à la critique ; et les images

(1) *Études critiques sur l'Histoire de la Littérature française* (4 vol.) ; *Histoire et Littérature* (3 vol.) ; *Questions de critique; Nouvelles Questions de critique* ; *Le Roman naturaliste* ; *L'Évolution de la critique* ; *Les Époques du Théâtre français* ; *Essais sur la Littérature contemporaine* ; Article sur la *Critique* dans la *Grande Encyclopédie.*

qu'il évoque de lois, de magistrats, ou même de « vindicte », sont en accord intime avec la conception fondamentale que ce jugeur austère s'est faite tout d'abord de son office.

D'autres, qui ont peut-être une sensibilité plus vive, réduisent la critique à jouir des œuvres. Ils suivent avec complaisance leurs impressions du moment. Ils ne visent point à conclure : toute conclusion suppose une règle, et toute règle pourrait contrarier leurs préférences. La critique n'étant pour eux que l'art de goûter, le meilleur critique est, à leur sens, celui qui sait aimer le plus de choses diverses, ou même contraires, celui, par conséquent, dont aucune théorie rationnelle ne contredit ou ne gêne le plaisir. M. Brunetière l'entend de tout autre façon. Par delà le plaisir que peuvent lui donner les œuvres d'art, et quelquefois en protestant contre ce plaisir même, il ne laisse jamais de se demander jusqu'à quel point elles s'accordent avec la doctrine qu'il professe ; et quand bien même sa doctrine ne serait au fond que l'expression systématique de préférences individuelles, nous trouverions encore de quoi le distinguer entre tous les critiques contemporains dans l'irrésistible besoin qu'il éprouve d'expliquer ces préférences par des raisons et de les ériger en système.

Si M. Brunetière s'oppose aux dilettantes, ce n'est pas d'ailleurs pour faire cause commune avec ceux qui, considérant les productions de l'esprit comme

des documents, s'inquiètent beaucoup moins de leur valeur littéraire que de leur signification historique. Il ne veut pas restreindre la critique aux jouissances d'un goût plus ou moins délicat; mais il la maintient résolument dans le domaine de l'art, il est le premier à reconnaître que la plupart des genres ont pour objet et pour raison d'être la nature esthétique du plaisir spécial que chacun d'eux nous procure.

A quelques exigences que l'œuvre littéraire soit soumise, il en est une dont M. Brunetière refuse de l'exempter, c'est qu'elle soit *littéraire*, qu'elle remplisse toutes les conditions auxquelles l'oblige de lui-même un pareil titre. Déterminer ces conditions selon chaque genre et selon chaque sujet, voilà justement, à ses yeux, l'emploi de la critique ; et, si c'est assez pour le séparer des dilettantes, il n'en faut pas non plus davantage pour le mettre en opposition directe avec les purs historiens, qui, n'étudiant les œuvres de la littérature que pour se renseigner, en apprécient le mérite d'après le nombre et la valeur des indications qu'elles leur fournissent.

Tandis que ceux-là cherchent uniquement leur plaisir, sans aucun souci de le raisonner, de le contrôler, d'en estimer la valeur, ceux-ci ne voient dans les plus beaux chefs-d'œuvre que des monuments historiques, et demeurent indifférents aux qualités intrinsèques qui en font des chefs-d'œuvre. Établissant contre les uns la nécessité de juger et

de conclure, M. Brunetière établit contre les autres celle de retenir dans l'art la notion de l'art même, que leur méthode les oblige à en expulser. Il est bien des points sans doute par lesquels un poème ou un tableau relèvent de la science et de l'histoire; mais, quand l'histoire et la science en ont dit ce qu'il leur appartient, reste encore à en dire ce qui ressortit à la critique, laquelle se distingue de l'une et de l'autre par ce qu'elle a de proprement littéraire.

Tout en remontrant aux dilettantes que la critique littéraire a ses règles et ses formules, M. Brunetière n'a jamais voulu admettre qu'elle soit vraiment une science; et, pour marquer dans un de ses derniers ouvrages ce qu'elle gagne à se fonder sur l'histoire naturelle, à lui emprunter ses procédés et ses moyens d'investigation, il n'en réservait pas moins avec un soin jaloux la part de ce jugement esthétique, qui, à supposer que la critique fût une science, la distinguerait encore de la zoologie, dans le critérium de laquelle, si elle ne peut, après tout, se soustraire à l'obligation de juger, n'interviennent du moins ni la notion du bien, ni même celle du beau. Certes, M. Brunetière ne songe pas à contester qu'il soit, non seulement légitime, mais encore éminemment utile à qui veut connaître telle ou telle société, d'envisager dans les œuvres d'art qui en sont l'expression ce qu'elles nous fournissent de renseignements sur les esprits et les mœurs, en écartant à dessein toute appréciation esthétique. Dès lors, il va de soi que le

plus informe mystère du moyen âge pourra mériter l'intérêt, tout comme la plus belle tragédie du XVIIe siècle. Mais, si les productions de la littérature sont intéressantes à un double titre, d'un côté par leur valeur intrinsèque, de l'autre par leur signification représentative, celui qui ne cherche en elles que l'intérêt documentaire est proprement un historien, et ne saurait prétendre au nom de critique sans en dénaturer l'acception, puisque son office d'historien l'oblige tout justement de se rendre insensible à la valeur littéraire des livres dont il s'occupe. Peut-être l'historien prétendra-t-il attacher plus de prix à une belle œuvre, déclarant que, si les œuvres d'art sont instructives, c'est parce qu'elles sont belles, et, par suite, se croyant en droit de mesurer leur signification à leur beauté même. Mais, comme le critérium de la beauté consiste précisément, à ses yeux, dans « la somme de sentiments importants qu'un livre rend visibles », on peut renverser les termes, et dire avec plus de raison que, si les œuvres d'art sont belles pour lui, c'est parce qu'elles sont instructives. Il mesure leur valeur à leur signification historique; ou, mieux encore, le point de vue auquel il est placé le rend, s'il veut s'y tenir, indifférent à toute considération d'art. Étudiant les littératures pour y trouver une image fidèle des sociétés, il n'a de commun avec le critique littéraire que la matière même sur laquelle porte son travail.

En un moment où l'histoire tendait à absorber la critique, M. Brunetière distingua la critique de l'histoire avec une netteté décisive. Sans contester aux historiens le droit d'envisager les productions de l'esprit comme des signes, il réclame pour le critique celui de les traiter comme des œuvres qui ont en elles-mêmes leur fin, et dont l'objet véritable est, non pas de renseigner les générations à venir sur telle ou telle institution sociale, ni même de traduire l'état d'esprit contemporain, mais de réaliser la beauté. Ce qu'il y a de littéraire dans les monuments de la littérature, voilà le domaine propre à la critique ; et si M. Brunetière en sort plus d'une fois, quand lui-même fait œuvre d'historien, un de ses principaux titres n'en est pas moins d'avoir maintenu dans l'étude de la poésie et de l'éloquence cette notion esthétique que l'histoire peut bien écarter de parti pris, mais de laquelle il faut que parte la critique littéraire, comme il faut aussi qu'elle y aboutisse, pour peu qu'elle se soucie de remplir sa fonction propre et d'attester ce qui fait sa raison d'être. Et voilà, notons-le en passant, ce qui l'a rendu plus d'une fois suspect d'exclusivisme. C'est ainsi qu'on lui reproche de ne pas rendre justice à notre littérature du moyen âge, ou, pour mieux dire, d'en méconnaître l'intérêt. S'il faisait de l'histoire, il n'aurait garde sans doute de dédaigner les vieux monuments du génie gaulois. Mais, faisant de la critique, il prétend n'accorder son attention qu'à

des œuvres vraiment littéraires; et, pour prendre un exemple, ce qu'a de « littéraire » le fabliau du moyen âge, il le cherche dans Rabelais, dans Molière et dans La Fontaine.

Le beau, dont M. Brunetière réintègre la notion dans la critique, comme en étant, à vrai dire, l'élément essentiel, semble, il faut le remarquer aussitôt, beaucoup moins intéresser sa sensibilité qu'exercer sa raison; et, si toute opération esthétique suppose deux phénomènes d'ordre divers, l'un affectif, l'autre intellectuel, la critique de ce doctrinaire se traduit bien plus volontiers par l'expression d'un jugement que par celle d'un sentiment. Il est très réservé sur la façon particulière dont les œuvres modifient son *moi* sensible. Les « impressionnistes » ne l'en accusent pas moins de convertir ses impressions personnelles en maximes dogmatiques. Dans un article récent de la *Revue bleue* (1), l'un d'eux, M. Édouard Rod, le met en demeure de concilier l'apologie de la critique objective avec cette déclaration, par laquelle il ouvre son premier ouvrage, que ce qu'on trouvera dans cet ouvrage, comme dans ceux qui suivront, c'est « l'expression diverse, selon les sujets et les hommes, de quelques idées fondamentales, toujours les mêmes ». M. Rod l'a-t-il vraiment pris, ainsi qu'il nous le faisait espérer, en

(1) Cet article a été recueilli dans les *Idées morales du temps présent*.

flagrant délit de contradiction? Je ne vois pas, pour ma part, ce qu'il peut y avoir de contradictoire entre les deux termes, et comment, parce qu'elle est l'expression de certaines idées fondamentales, la critique devrait renoncer dès lors à se donner comme objective; ou du moins, si M. Rod avait eu quelque souci de prouver son dire, il lui fallait montrer que ces idées fondamentales sont, chez M. Brunetière, une manifestation inconsciente de son *moi*. C'est ce qu'il n'a même pas tenté. Et je ne le blâme certes pas d'avoir été trop audacieux en s'attaquant à M. Brunetière; je regrette plutôt que son audace lui ait fait faux bond juste au moment où il aurait dû la justifier, et qu'il n'ait pas exposé à la « massue » du redoutable critique quelques arguments assez solides pour nécessiter l'emploi d'une arme aussi terrible.

Nous reviendrons tout à l'heure sur le dogmatisme de M. Brunetière. Contentons-nous pour le moment de marquer chez lui ce trait bien significatif que, s'il exprime, comme on l'en accuse, les prédilections de son goût individuel, en tout cas c'est seulement après les avoir soumises à l'arbitrage de sa raison, et quand celle-ci, les ayant pour ainsi dire ratifiées, leur confère par là même une valeur objective. Il en appelle de ses impressions sensibles à sa conscience intellectuelle, et les mérites qu'il apprécie dans les œuvres d'art sont beaucoup moins, répétons-le, ceux qui affectent sa sensibilité, car il la

tient en suspicion, que ceux dont peut sans scrupule jouir son entendement.

Il conçoit la critique comme une application de la raison. Expliquer, juger, classer, en voilà, selon lui, l'objet véritable. Tandis que les autres, savourant leur plaisir sans se mettre en peine de le contrôler, n'ont aucun souci d'apprécier ce que valent en elles-mêmes les œuvres qui le leur procurent, de fixer à quel genre elles se rattachent dans une classification méthodique ni quel en est le rang dans une hiérarchie bien organisée, c'est précisément à cela qu'il vise et c'est de cela même qu'il fait son affaire propre. Et si, quand il rappelle le dilettantisme à l'obligation d'expliquer les œuvres, M. Brunetière suit les traditions de la critique moderne, qui, depuis Mme de Staël et Chateaubriand, est devenue de plus en plus historique et compréhensive, il ne saurait prétendre que la critique a pour objet final de classer et de juger sans mettre contre lui, non seulement ceux auxquels c'est assez qu'un livre plaise, et qui considèrent toute autre question comme oiseuse, mais encore ceux qui s'en tiennent à déterminer les rapports d'une œuvre soit avec son auteur, soit avec le temps et le milieu dans lesquels elle a paru. M. Brunetière est assurément bien loin de méconnaître la légitimité de la méthode relative et les services qu'elle a rendus. Seulement, comme cette méthode laisse à l'écart les questions les plus hautes et les problèmes vraiment essentiels, il ne saurait

admettre qu'elle suffise à qui veut remplir tout l'office de la critique. Après avoir expliqué, le critique doit encore juger et classer; or, c'est assez des conditions et des circonstances quand il s'agit d'expliquer une œuvre, mais il faut, si l'on prétend en déterminer la valeur intrinsèque, des règles et des principes. L'ambition de M. Brunetière est d' « établir sur quelque solide fondement un ordre ou une hiérarchie parmi les productions des poètes et des romanciers. » S'arrogeant le droit de juger, il veut encore que son jugement ait une autorité dogmatique comme exprimant ce qu'il y a en son *moi* de plus fixe et de moins individuel, ce qui, sans exclure pour cela les traits particuliers qu'imprime à chaque homme son idiosyncrasie, mais en s'élevant au-dessus de ces diversités irréductibles, est en accord avec la nature même de l'esprit humain dans sa généralité traditionnelle et constante. Au lieu que la sensibilité varie d'un homme à un autre, la raison est ce que nous avons en nous de plus impersonnel. Or, après avoir marqué tout à l'heure chez M. Brunetière comme un de ses traits les plus caractéristiques la prédominance de la raison sur la sensibilité, c'est encore le même trait que nous retrouvons en lui quand il prend la défense du « général » contre l' « individuel », de la tradition contre la singularité, et, pour tout dire en un mot, du sens commun contre le sens propre. Nul doute qu'on ne puisse expliquer par là son œuvre entière. Des

« idées fondamentales » qu'elle exprime, je n'en vois pas une à laquelle ce principe ne s'applique et dont il ne rende compte.

Ce qui intéresse M. Brunetière dans la critique, c'est aussi sans doute ce que tel ou tel écrivain a d'original et de particulier, mais ce sont avant tout les acquisitions durables dont cet écrivain a enrichi le patrimoine commun. Ou plutôt l'originalité même des génies les plus rares, les plus novateurs, il lui plaît de montrer que ce qu'elle a de fécond et de vraiment louable consiste, non pas à se singulariser, mais à mettre sa marque sur des vérités dont la pensée humaine était depuis longtemps en possession, et, s'il s'agit tout spécialement d'œuvres d'art, non pas à tirer quelque chose de sa propre substance, mais bien à s'approprier les choses communes, à se faire l'interprète de l'expérience universelle en lui donnant une forme et de l'universel bon sens en lui prêtant une voix.

En un temps où l'érudition menaçait de réduire la critique à je ne sais quel inventaire de faits si particuliers et de détails si menus qu'ils en perdaient toute valeur, M. Brunetière a vigoureusement plaidé la cause des idées générales. C'est à ce titre, par exemple, qu'il approuve les auteurs dramatiques de soutenir des « thèses ». Et il ne nie point sans doute que Molière ne soit un admirable écrivain ou qu'il n'excelle dans la conduite de ses pièces; mais, si celles de Scarron sont « plus amusantes » et celles de Re-

gnard « mieux écrites », si Molière mérite les reproches qu'on a bien souvent adressés soit à son style, soit à ses « moyens de comédie », la supériorité que nul ne conteste à l'auteur du *Misanthrope* et même de *George Dandin* sur l'auteur du *Légataire universel* ou sur celui des *Jodelets*, provient apparemment de l'intérêt plus élevé qu'empruntent ses œuvres aux graves questions dont il s'y occupe, et, pour dire le mot, aux « thèses » qu'il y soutient. C'est encore à ce titre que M. Brunetière exclut du domaine de l'art les figures trop particulières et les images toutes locales dont l'original n'est pas sous nos yeux, dont nous ne pouvons, comme il dit, soumettre la vérité littéraire ou la représentation pittoresque au contrôle de l'expérience prochaine. Et, partant de là, il reproche au roman historique de mettre en scène des personnages qui n'ont pas assez de ressemblance avec notre monde, au roman exotique de peindre des objets qu'il nous est impossible de reconnaître. Ce que *Salammbô* a de plus carthaginois ne le touche guère, et il goûte médiocrement les « couronnes de rêva-rêva » que Pierre Loti prodigue si complaisamment, un peu de vérité humaine lui semblant préférable à toutes les descriptions des mœurs puniques ou des modes khassonkées. Ce qui l'intéresse, c'est ce qui est général. Assurément le général doit sortir de l'abstraction, et il ne peut le faire qu'en prenant une physionomie. Mais qu'il s'individualise sans se singulariser, que la vérité propre

à tel pays, à telle époque, à telle figure, se reconnaisse toujours comme forme particulière d'une vérité plus générale avec laquelle nous puissions la comparer.

Par cela même que M. Brunetière cherche à saisir en tout des lois, son esprit systématique s'attache plus volontiers aux traits communs qui déterminent des catégories qu'aux traits spéciaux qui font de chaque individu un exemplaire unique dans sa race. Il y a des lois de ce qui convient à tout un groupe ; il n'y en a pas de ce qui est propre à l'individu. D'autres insistent de préférence sur ce qui distingue l'homme de l'homme, M. Brunetière sur ce qui l'en rapproche. Et ce n'est pas seulement quand il s'agit de critique littéraire. Cette tendance à généraliser est trop profondément caractéristique de sa nature pour ne pas se manifester dans toutes les questions qu'il soulève et dans tous les débats auxquels il prend part. N'est-ce pas lui qui défendait naguère contre M. Taine « l'homme abstrait » conçu de toute pièce par la philosophie du siècle précédent ? Ce type normal et virtuel de l'humanité que l'école positiviste tournait en dérision, il ne trouve pas que notre Assemblée constituante ait commis une si grossière erreur en légiférant pour lui ; et tandis que d'autres, exagérant ce qu'il y a de dissemblance entre les hommes, en viendraient à ne plus admettre de lois que celles dont chacun ferait prendre mesure sur lui-même, M. Brunetière soutient qu'on retrouve l'homme dans tous les hommes, et que ce qui ne l'est

pas s'ajoute à cette humanité sans en effacer le caractère.

Si un individualisme excessif aboutit en politique à l'émiettement de toute société, il aurait pour conséquence en littérature la subversion de toute discipline et de toute hiérarchie. Mais il y a plus : choisir les éléments particuliers qui altèrent un type commun aux dépens des traits généraux qui rappellent ce type, même en le diversifiant, — c'est se condamner à ne rien produire de durable. Cette vérité capitale, M. Brunetière l'a souvent rappelée aux écrivains de notre temps, trop préoccupés, pour la plupart, du « moment » et du « lieu ». Quand nous décrivons des choses particulières, il veut du moins, et comme Buffon, mais avec une tout autre pensée, que nous les décrivions par les termes les plus généraux. Au surplus, si les particularités l'intéressent, c'est, nous le répétons, en tant que modifications d'un type général qu'elles varient sans le dénaturer. Soit contre le romantisme, dont le trait le plus significatif est peut-être la substitution du particulier au général, soit contre le réalisme, qui prétend reproduire le monde et la vie humaine jusque dans leurs plus minutieux détails, il soutient énergiquement la théorie classique, celle dont Boileau se faisait l'interprète et le défenseur en établissant le pouvoir de la raison, cette théorie que la valeur d'une œuvre littéraire se mesure à la constance et à la généralité des caractères qu'elle exprime.

Loin que les détails fassent durer une œuvre, ce sont eux qui la font périr, et, si c'est par les détails qu'une œuvre est vraie à son heure, d'une vérité tout actuelle et contingente, qui n'est ni celle de la veille ni celle du lendemain, c'est par ces mêmes détails qu'elle devient fausse au bout de quelques années. Et voilà pourquoi M. Brunetière, qui ne fit jamais difficulté de reconnaître ce qu'il y avait de légitime dans l'évolution naturaliste, qui n'hésite pas à déclarer hautement qu'il ne se trouve de salut et de sécurité que dans l'exacte imitation de la nature, n'en malmène pas moins l'art « expérimental » ou « documentaire », et, comme il dit, la littérature de reportage. Car tout document produit est bien quelque chose d'incontestable ; mais cette considération, qui a beaucoup de prix quand il s'agit d'une œuvre historique, n'en a plus du tout quand il est question d'une œuvre littéraire, et c'est par trop rabaisser l'art que d'en mettre la gloire suprême et la destination finale à faire connaître aux siècles futurs la coupe de nos habits ou le menu de nos dîners. Des archéologues peuvent étudier dans l'*Iliade*, par exemple, l'état social et les mœurs des anciens Grecs, et de telles études ont évidemment leur utilité, qui n'est pas médiocre, et leur intérêt, qui n'est pas mince ; mais, si, depuis trois mille ans, Homère n'a encore rien perdu de sa « gloire » et de son « immortalité », ce n'est pas sans doute pour nous apprendre comment les Achéens faisaient rôtir

un mouton. A évaluer le prix des œuvres d'après leur importance documentaire, le plus précieux monument de notre âge serait, non pas la *Comédie humaine*, quoi que M. Taine en dise, mais l'*Encyclopédie Roret*.

Ainsi donc les œuvres vivent — j'entends les œuvres de la littérature et de l'art considérées comme telles — par ce qu'elles ont de général, et non par leur vérité locale et momentanée. Et il faut bien reconnaître que, pour passer à l'état de types en fixant leurs traits dans la mémoire des hommes, les figures que l'artiste met en scène doivent tout d'abord avoir eu leur caractère propre. Ou bien encore, les sentiments qui sont le fond même de l'humanité, son fond partout et toujours identique, n'ont de valeur expressive qu'à condition d'être, chaque fois que l'orateur ou le poète les reprennent comme thème, non point sans doute renouvelés dans leur substance, mais du moins appropriés dans leur forme à un état d'âme individuel. Et M. Brunetière le sait bien, et il ne se fait pas faute, au besoin, de le publier. Seulement, comme la plupart de nos écrivains attachent aujourd'hui leurs prédilections à ce qu'ils peuvent observer autour d'eux de plus particulier ou produire et cultiver en eux-mêmes de plus exceptionnel, son devoir, à lui, critique, est de les mettre en garde soit contre la recherche inquiète du « moderne » jusque dans ses imperceptibles détails, soit contre la manie de se singulariser en n'expri-

mant de son Moi que les sentiments les plus rares, les plus curieux, les plus « distingués », c'est-à-dire les moins *humains*.

Le sens propre lui est tellement suspect qu'il se fait l'apologiste de la banalité. Au sens propre et à tout ce qui en procède, il oppose le lieu commun. Ce « lieu commun » si raillé des habiles, il y voit « la substance même de l'art de parler et d'écrire ». Il se complaît à dire et à répéter que notre littérature classique tout entière a été « l'expression des idées communes », des idées « de tout le monde ». Bien plus, faisant de ces idées la condition même, et, pour ainsi parler, le support indispensable de l'invention littéraire, il est heureux, on le sent, de montrer que, si elle veut s'exercer librement, l'invention doit porter sur des matières amenées par le long usage à l'état de lieu commun, l'originalité de l'artiste n'ayant jamais ses aises et ne pouvant se déployer avec assurance que si le fonds d'idées qu'il prend comme thème a déjà servi d'aliment à plusieurs générations d'hommes.

Qu'est-ce donc, à vrai dire, que l'invention ? Inventer, en littérature, ce n'est pas avoir une idée nouvelle, tirer de son imagination un sujet qui n'a jamais été traité et des personnages dont personne n'a jamais vu les pareils, ce n'est pas exprimer des sentiments ou des sensations tellement uniques qu'aucun de nous, philistins, ne puisse y reconnaître ni ce que lui-même a senti, ni ce qu'il est au moins

capable de sentir. Si l'invention consistait dans la nouveauté de la donnée qu'on traite, il faudrait donc restituer à Luigi da Porto toute la gloire dont Shakespeare l'a dépossédé à son profit, et si elle consistait dans la singularité des impressions que l'on rend, il ne serait que juste de proclamer la supériorité de cet obscur et alambiqué Baudelaire sur Lamartine et sur Victor Hugo. Mais d'où vient que tout le monde s'accorde à mettre Luigi da Porto au-dessous de Shakespeare, sinon parce que la véritable invention ne se manifeste jamais avec autant d'éclat qu'en prenant son bien où elle le trouve, c'est-à-dire en s'emparant de sujets déjà traités par d'autres ou même tombés dans le domaine public ? et d'où vient qu'il n'est personne — sans parler de maniaques ou de farceurs — qui prétende mettre Baudelaire au-dessus de Victor Hugo ou de Lamartine, sinon parce que la véritable invention, l'invention de bon aloi, ne se donne jamais plus librement carrière qu'en renouvelant ces éternels lieux communs dont abondent les *Harmonies* ou les *Feuilles d'automne?* Que faut-il, d'ailleurs, en conclure ? Tout simplement que l'art a pour matière, non pas les exceptions et les bizarreries, mais les choses vraiment humaines, les choses de l'humanité la plus ordinaire et la plus banale.

Si M. Brunetière aime et admire par-dessus tout notre littérature du XVIIe siècle, c'est que les écrivains classiques, « profondément convaincus de

l'existence d'une vérité générale, impersonnelle et universelle », ont mis leur gloire et appliqué leur génie, non pas à chercher dans les raffinements du sens propre une originalité prétentieuse et suspecte, mais à se faire les fidèles interprètes de la tradition, c'est-à-dire de l'humanité moyenne. Cette tradition, M. Brunetière en oppose la vertu éminemment conservatrice à la force révolutionnaire de l'individualisme, pour y faire au moins contre poids ; et la littérature contemporaine lui étant apparu dès l'abord comme dédaigneuse de toute solidarité, rebelle à toute discipline, dévorée du besoin d'innover à n'importe quel prix, il se donna pour tâche de la rappeler au respect du « sens commun ». Entre le sens commun et le sens individuel, écrivait-il récemment, « c'est la tradition qui décide ; et, tout ayant changé de Virgile à Racine (ou, si l'on veut, de Racine à Victor Hugo), ce qu'il y a malgré tout d'identique ou d'analogue entre eux, voilà ce qui fait le fond de l'humanité, voilà ce qui doit nous servir à reconnaître nous-mêmes ce que nos sentiments ont d'universel ou de singulier, voilà l'autorité qui nous argue de caprice ou de bizarrerie toutes les fois que nos goûts, sous le prétexte d'être nôtres, sont en opposition ou en contradiction avec elle. »

Ce n'est pas seulement la tradition nationale dont il se porte le défenseur, c'est la tradition universelle de l'humanité. Quand, il y a quelques années, un habile et brillant publiciste venait, dans

un livre qui fit grand bruit à son heure, de résoudre ce qu'il appelait la « question du latin » en demandant, sans y mettre beaucoup plus de formes, que les langues mortes disparussent des programmes de l'enseignement, comme n'ayant rien à faire avec l'éducation de notre jeune démocratie, — au radicalisme démocratique, « dont l'idéal serait que ni le nom, ni la fortune, ni la culture, ni quoi que ce soit enfin ne se transmît d'un homme à un autre homme », M. Brunetière, en des pages éloquentes, rappelait « que l'humanité, selon le beau mot du philosophe, se compose de plus de morts que de vivants, que la solidarité des générations à travers les âges de l'histoire est le lien même des sociétés, et que la civilisation ne diffère de la barbarie par rien tant que par l'étendue, la nature et l'antiquité des traditions qu'elle représente et qu'elle continue. »

Et si vraiment la culture ne peut avoir d'autre objet que d'entretenir le respect de ces traditions, ou même un attachement superstitieux à ces préjugés, celui qui faisait tout à l'heure l'éloge du lieu commun n'hésitera pas davantage, car les mots ne sont pas pour l'effrayer, à prendre les préjugés, eux aussi, sous sa protection, sachant bien qu'il est sans doute commode de les tourner en ridicule, et même que l'on peut ainsi se faire à peu de frais la réputation d'un esprit supérieur, mais qu'il vaut mieux, d'aventure, au risque de passer pour un esprit médiocre, prendre la peine d'examiner s'ils n'ont pas

après tout leurs racines dans une longue expérience et n'expriment pas, à les bien entendre, une de ces vérités partout et toujours vraies, dont il est plus dangereux encore de méconnaître l'importance que facile et vain d'en railler la banalité.

Respectueux comme il l'est du sens commun et de la tradition, M. Brunetière a naturellement peu de sympathie pour la « littérature personnelle. » Il ne faudrait pourtant pas lui prêter un exclusivisme étroit et fermé : c'est se donner trop beau jeu pour l'accuser ensuite d'intolérance, d'insensibilité, d'aveugle entêtement. « La littérature personnelle répond à quelque chose de nouveau dans le monde ; et ce quelque chose, ne serait-ce pas la croissante complexité de la vie sociale ? Au lieu des ressemblances, ce sont les différences, de jour en jour, qui s'accusent, se précisent et se diversifient elles-mêmes à l'infini... Au moral encore plus qu'au physique peut-être, le type a cessé d'exister, il n'y a plus que des individus... La connaissance ou la science de l'individu, voilà désormais l'objet de la littérature... et il n'y a pas d'œuvre enfin qui vaille la confession d'une âme. » Est-ce un apologiste de la littérature personnelle qui tient ce langage ? C'est M. Brunetière lui-même, et nous avons peut-être quelque velléité de nous en étonner ; mais ce qui nous étonne encore bien plus, c'est que ceux qui font de lui un ennemi systématique de l'individualisme aient si facilement oublié les pa-

ges, assez catégoriques pourtant, d'où sont tirées ces lignes.

Si catégoriques, à vrai dire, que M. Brunetière aurait l'air de se démentir, s'il n'ajoutait aussitôt ses réserves et ses explications. Oui, sans doute, la connaissance de l'homme ne laissant pas d'être toujours ce qu'il y a d'important pour l'homme, nous n'y réussirons qu'en nous confessant nous-mêmes. Mais l' « homme » qui est en nous, ce qui le caractérise vraiment, ce n'est pas tel détail extérieur de notre costume, ce n'est pas non plus telle singularité de notre personne physique ou même morale, c'est « ce que nous avons de plus semblable à l'auditeur qui nous écoute ou au lecteur qui nous lit, c'est ce qu'il y a en nous de plus humain, ce qui nous rapproche le plus des autres hommes, c'est ce qui fait entre eux et nous le lien de la société civile et de la solidarité morale ». Si, pour ne pas sortir de la littérature, nous parlons du lyrisme lui-même, qui est bien le domaine par excellence de la littérature personnelle, ce que les chefs-d'œuvre de notre poésie contemporaine ont de plus personnel, c'est aussi ce qu'ils ont de plus généralement humain, et les disciples de nos grands romantiques ne se sont laissé aller, quelques-uns du moins, à d'insupportables bizarreries que pour avoir exprimé, non plus leur humanité propre, mais un Moi capricieux et subtil, et qui s'évertuait à l'être.

M. Brunetière est hostile au Moi, et, ne lui

faisant pas grâce dans la poésie lyrique elle-même, à plus forte raison le maltraite-t-il dans les autres genres littéraires. De toutes les formes que l'art peut revêtir, il n'en est aucune dont le Moi n'ait, de nos jours, pris souverainement possession. On ne fait pas seulement des vers avec ses amours, on fait des romans avec sa vie, ce qu'on appelle des romans vécus, — et, comme l'on écrit pour vivre, on vit aussi pour écrire, — on fait de l'histoire avec ses rancunes et de la critique avec ses « impressions. » Mais quelles conséquences a donc « ce développement maladif et monstrueux du Moi ? » M. Brunetière note avec soin tous les défauts, tous les vices de la littérature subjective ; sans le suivre sur ce terrain, ne pouvons-nous expliquer son animadversion pour le Moi en la rattachant à cette idée fondamentale que la raison doit prédominer dans les œuvres d'art sur la sensibilité ? Car qu'est-ce que le Moi ? N'oublions pas que ce qui caractérise notre individu, c'est, non pas la raison, qui, d'un homme à l'autre, ne comporte point après tout de telles différences, mais la sensibilité, qui donne à chaque être sa physionomie propre. L'hypertrophie du Moi se traduit ainsi dans toute la littérature contemporaine, depuis l'avènement du romantisme, par la prédominance de la sensibilité, laquelle exprime le particulier et l'individuel, sur la raison, laquelle a pour domaine le général et l'humain.

Cette opposition de ce qui est général à ce qui est

purement individuel, ou bien encore de ce qui est « raisonnable » à ce qui est purement « sensible », se retrouve sous d'autres termes dans celle de l'humanité à la nature. Car l'*humanité*, c'est d'abord ce que nous avons de commun avec les autres hommes, c'est ensuite ce qui caractérise notre faculté de penser ; et notre *nature*, c'est ce qui est propre à notre Moi et ce qui caractérise notre faculté de sentir. Dans la morale aussi bien que dans l'art, M. Brunetière oppose ce qui est humain à ce qui est naturel, et la grande erreur de notre époque lui paraît être d'avoir prétendu ramener l'homme à la nature, sans faire attention qu'en art comme en morale il n'est homme qu'autant qu'il s'en distingue, qu'il s'en sépare, qu'il s'en excepte. « Le sens moral, a-t-il dit, c'est proprement le sens humain, ou, pour parler plus clair, le sens de ce qu'il y a dans l'homme de supérieur à la nature. » La nature, cette bonne nature que glorifiait Jean-Jacques, voyons bien que nous l'aurons appelée de son vrai nom, si nous l'appelons en nous l'animalité primitive. Or, être immoral, ce n'est rien de plus que de donner carrière aux suggestions de cette animalité toujours indocile, et la morale n'a pas d'autre objet que de la brider. En tout et partout ce qui est conforme à la nature est en antagonisme direct avec ce qui est conforme à l'humanité, et il n'y a pas un seul progrès de notre civilisation qui ne soit une conquête de l'homme sur ses appétits et sur ses instincts naturels. Au-dessus

de toute « vérité », convaincu d'ailleurs que les seules vérités où nous atteignons sont des vérités relatives, «erreurs de la veille, bien souvent, ou préjugés du lendemain », — M. Brunetière met ce devoir, qui comprend tous les autres, d'être des hommes ; et c'est si bien là le cœur de sa doctrine, qu'il ne se refuse même pas un barbarisme pour protester avec plus d'énergie contre la « déshumanisation » des âmes.

On s'est étonné qu'il incline au pessimisme; on s'en étonnerait moins si l'on réfléchissait que le pessimisme, tel qu'il l'entend, se résume dans la lutte de l'homme contre son Moi. Et je crois bien, pour ma part, que le fond même de cette philosophie est essentiellement égoïste, et qu'on aurait facile de le montrer; mais ce qui nous importe à cette heure, c'est uniquement ce qu'y voit M. Brunetière, et je n'entre pas dans une discussion qui ne saurait avoir ici sa place. Pour lui la doctrine pessimiste, loin de conduire au découragement et à l'inertie, renferme en elle un principe d'activité militante, elle nous enseigne à nous détacher de nous-mêmes, à combattre nos appétits et nos passions, elle se fait l'éducatrice de notre volonté moralisée en se faisant l'inspiratrice de nos efforts pour dompter les suggestions d'un « vouloir » égoïste. Le pessimisme auquel il incline est une sorte de christianisme tout moral et sans révélation. Dire que la vie n'est pas bonne, revient tout simplement, pour lui, à dire qu'elle n'a pas son objet en elle-même, et

que, par conséquent, nous devons mépriser les faux biens et les vains plaisirs qu'elle procure. Mais d'ailleurs, en déclarant que la vie est mauvaise, M. Brunetière ne songe ni à la détruire, ni non plus à s'en désintéresser, et tout son pessimisme aboutit à une lutte énergique contre l'homme naturel, ou, encore une fois, au bon combat de l'humanité contre la nature.

Dans l'art aussi bien que dans la morale, nous retrouvons le même principe capital : partout et sous quelque forme que la question se pose, assujettir la partie sensible de notre personne à sa partie rationnelle, le Moi à l'ordre général, les instincts égoïstes dont se compose notre individu à ce qui fait vraiment notre valeur en tant qu'hommes. « Le plus grand dérèglement de l'esprit pour un homme du XVIIe siècle, écrit-il, c'est de donner dans le sens individuel »; et quand, rappelant le mot de Pascal : « C'est sortir de l'humanité que de vouloir sortir de la médiocrité; la vraie grandeur ne consiste pas à en sortir, mais, au contraire, à y rester », il ajoute : « Là est toute la morale, toute la psychologie, toute la rhétorique du XVIIe siècle », on peut bien dire que là aussi est toute sa rhétorique, à lui, toute sa psychologie et toute sa morale. Ce que M. Brunetière cherche dans l'art, ce n'est pas un homme, si l'on entend un Moi, c'est *l'homme*, et l'œuvre littéraire n'a vraiment de valeur à ses yeux que par ce « quelque chose d'universellement humain » qu'il retrouve jusque chez les drama-

turges chinois, et qui fait pour lui la supériorité des classiques, soit des classiques latins, dans lesquels il voit, à ce titre, les meilleurs éducateurs de l'esprit, soit des classiques français, qui sont, eux aussi, des classiques humains.

Si, pour classer les productions de l'esprit, M. Brunetière remonte à des principes scientifiques, il mettra, par exemple, la poésie lyrique au-dessus de la poésie descriptive, parce qu'elle ajoute l'homme au monde; s'il remonte à des principes moraux, l'art lui apparaîtra comme investi d'une sorte de mission sociale ; s'il remonte enfin à des principes esthétiques, ce sera pour mesurer la valeur d'une œuvre à la quantité d'absolu qu'elle manifeste. Ces trois modes de classification, qui ne voit que, dans leur diversité même, ils ont entre eux un point commun ? Quelle que soit la nature du principe dont il part, M. Brunetière ne perd jamais de vue cet élément d'humanité, d'éternelle et universelle humanité, qui est à ses yeux le seul fond solide de toute œuvre.

Il s'est plus d'une fois expliqué sur la question de l'art pour l'art. Cette question, a-t-il dit dans un article sur Théophile Gautier, « est moins difficile qu'on ne voudrait nous le faire croire, et il suffirait presque à la trancher d'une distinction la plus simple du monde... Oui, pour les poètes, l'art peut être son but à lui-même ; mais pour tous les autres écrivains et dans tous les autres genres, l'art ne peut être à lui-même son but. » Je crains que cette dis-

tinction ne paraisse pas très fondée. Si vraiment la question ne se pose même point en sculpture, en musique, en peinture, est-ce une raison suffisante pour nier qu'elle doive se poser en poésie ? Elle revient, d'une façon générale, et lui-même l'explique ailleurs, à se demander si l'on peut traiter les mots ainsi que des couleurs ou des formes, sous prétexte qu'un mot est un son et qu'il évoque une image, comme s'il n'exprimait pas aussi une idée ou un sentiment. Or, celui qui, dans cette question de l'art pour l'art, met tout d'abord la poésie hors de cause, doit, s'il pousse la logique jusqu'au bout, je ne dis pas exclure de la poésie les idées et les sentiments, mais prétendre tout au moins qu'elle peut s'en passer, et, par conséquent, la regarder comme une œuvre de virtuosité pure. Sans ignorer qu'aux yeux de certains esthéticiens l'art tout entier n'est vraiment qu'un « jeu », je m'étonne que M. Brunetière, qui conçoit l'art autrement, veuille faire pour la poésie une exception contre laquelle protestent et les principes mêmes de son esthétique et la manière dont il admire d'autres poètes que Théophile Gautier ou Théodore de Banville.

Aussi bien, si nous laissons de côté une distinction mal justifiée, nous le trouverons, toujours d'accord avec lui-même, appliquant à la question ces « idées fondamentales » que j'ai tâché de mettre en lumière. Si les théoriciens de l'art pour l'art se bornaient à prétendre que le Moi de l'artiste doit rester en

dehors de son œuvre, M. Brunetière, nous le savons déjà, ne ferait aucune difficulté de leur donner raison, et l'on ne sera pas surpris de lui entendre dire que, plus les œuvres sont impersonnelles, plus élevé est le rang qu'elles occupent dans la hiérarchie. Mais ce n'est là qu'un point de leur thèse, et qui le leur accorde peut fort bien rejeter la thèse elle-même. Ce qu'il s'agit en réalité de savoir, c'est « si l'homme est fait pour l'art, au lieu que l'art soit fait pour l'homme comme par l'homme », c'est si l'art doit et peut « se séparer de la vie sociale ».

M. Brunetière voit dans la doctrine de l'art pour l'art « une conception également fausse de l'art et de la vie, qu'elle tend à isoler l'un de l'autre, et qu'en les isolant elle dénature tous deux ». L'art et la vie doivent être mêlés « sous peine de n'être plus, l'art qu'un baladinage et la vie qu'une fonction de l'animalité ». Non seulement l'art doit se concevoir comme une imitation de la vie, mais à cette imitation de la vie il faut que préside un esprit de sympathie humaine. La sympathie est la première vertu de tous ceux auxquels leur génie a conféré une sorte de mission. « Qu'est-ce qu'aimer l'art sans aimer l'homme ? » Si M. Brunetière n'a jamais assimilé la destination de l'art à celle de la morale, il ne croit pas non plus que l'art et la morale soient par essence étrangers l'un à l'autre. Le poète, le romancier, l'auteur dramatique, n'ont assurément pour rôle ni de prêcher ni de professer. Mais de ce que la morale

est une chose et l'art une autre, s'en suit-il forcément qu'une œuvre d'art ne puisse avoir sa moralité ? Sans astreindre l'artiste à moraliser, sans lui demander des sermons ou des leçons de conduite, sans vouloir même qu'il déguise l'humanité sous prétexte de nous en cacher les laideurs pour nous la faire aimer davantage, on peut et l'on doit, selon M. Brunetière, exiger de lui qu'il exprime le sens intérieur et profond de la vie humaine. Or ce sens ne se révèle qu'à celui qui éprouve pour l'humanité, telle qu'il la peint, non pas l'intérêt curieux d'un dilettante, mais une sympathie cordiale et active ; et quelle que soit la nature des œuvres ou quels qu'en soient l'objet et le modèle, cette sympathie leur insinuera toujours une haute signification de moralité.

La question, je ne veux pas dire qui intéresse le plus M. Brunetière, mais qui lui tient à cœur plus que toute autre, c'est celle du dogmatisme dans la critique. Et cela se comprend, car, si les impressionnistes avaient raison, il ne subsisterait plus rien de son esthétique et tout aussi peu de sa morale. Entre le dogmatisme, tel qu'il le conçoit, et l'impressionnisme, tel que l'interprètent M. Jules Lemaître ou M. Anatole France, le débat ne porte d'ailleurs sur aucun principe dont nous n'ayons déjà montré que M. Brunetière se réclame, et celui qui veut s'en faire une idée nette doit, si nous en jugeons bien, n'y voir qu'une nouvelle forme de l'éternel conflit entre la

raison et la sensibilité, ou bien entre le sens commun et le sens individuel.

Qu'est-ce que le critique impressionniste? C'est celui qui se borne à énoncer des préférences individuelles, qui, sans se mettre en peine de justifier ses impressions par des principes généraux et par des causes supérieures, apprécie les œuvres d'après le plus ou moins de plaisir qu'il y prend. A ses yeux, nous ne connaissons les choses que par la manière dont elles affectent notre sensibilité individuelle. En littérature pas plus qu'ailleurs, il n'est de vérité générale. Autant de Moi divers, autant de vérités particulières, dont aucune n'a de valeur objective. Chacun de nous est enfermé dans sa personne « comme dans une prison perpétuelle ». Or, s'il n'y a que des manières de voir propres à chaque tempérament, le critique exprime la sienne, pour peu qu'il la croie intéressante, mais il n'a pas la prétention de l'imposer. Et de quel droit? Ceux qui dogmatisent avec le plus d'assurance ne font en réalité que prêter à leurs goûts personnels une autorité tyrannique. Prenons-en notre parti, nous ne pouvons jamais sortir de nous-mêmes, et « cette affreuse condition » ne nous interdit pas sans doute de faire de la critique, mais elle doit au moins nous inspirer quelque modestie, nous ôter toute envie de régenter et de morigéner nos semblables, aux préférences desquels nous n'avons à opposer que nos propres préférences.

Qu'il nous soit aisé de nous dérober, de nous arra-

cher complètement à nous-mêmes, c'est ce que M. Brunetière n'a jamais prétendu. « Si l'on veut dire, écrit-il, que nous courons, en jugeant, un risque perpétuel de mêler dans nos jugements l'expression de nos goûts ou de nos préjugés, et quelquefois celle de nos rancunes, on aura sans doute raison, mais il n'en résultera qu'une conséquence, qui est que la critique, en toute occasion, saura qu'elle doit compter avec son erreur personnelle. » Et ailleurs : « Il faut nous connaître nous-mêmes, savoir ce qu'il s'insinue de nous, sans que nous le sachions d'ordinaire, dans nos impressions et dans nos jugements, en quoi et combien ils diffèrent presque inévitablement de ce qu'ils sont chez les autres et de ce qu'ils devraient être, quelle est en chaque cas enfin la quantité dont il faut que nous les corrigions pour les réduire à la justesse et à la vérité ». Si ces lignes suffisent à montrer que M. Brunetière n'ignore point quelles sont les difficultés d'une critique vraiment objective, elles témoignent aussi qu'il ne désespère pas d'en triompher. Nous serait-il impossible de sortir de nous ? Mais ceux qui le prétendent, eh quoi ? ne sont-ce pas les mêmes qui, sous le nom de dilettantes, se piquent de sympathiser avec toutes les formes de l'art comme avec toutes les interprétations de la vie, d'ajouter à leur âme naturelle autant d'âmes acquises qu'il en faut pour goûter également les différentes manières dont tant de races, tant de siècles, et, dans chaque siècle.

dans chaque race, tant de génies si peu semblables les uns aux autres, ont compris et rendu la beauté ? Comment les croire quand, à titre d'impressionnistes, ils prétendent que nous ne pouvons nous abstraire de nous-mêmes, que chacun de nous est emprisonné dans sa personne, eux qui, à titre de dilettantes, prétendent dépouiller si complètement leur personnalité qu'ils changent d'âme en changeant de livre ?

M. Brunetière n'a pas besoin d'en dire autant. Quand il nie que nous soyons impuissants à sortir de nous-mêmes, il peut bien, pour la beauté de sa cause, entendre ces mots dans leur pleine acception, et montrer alors que, si réellement chacun de nous était cantonné et barré dans son Moi, nous n'aurions, comme il dit, ni art, ni langage, ni société humaine. Mais, pour établir la possibilité, la légitimité d'une critique objective, il lui suffit de les prendre en un sens beaucoup moins général ; il lui suffit de montrer que nous pouvons subordonner notre Moi sensible, source de variations perpétuelles et d'inévitables contrariétés, à notre Moi raisonnable, qui nous munira de règles. Prétendre dès lors que je puis sortir de moi-même, c'est prétendre que je puis m'élever au-dessus de mes instincts et de mes sensations pour exprimer dans mon jugement, non plus les préférences de mon Moi, mais la raison impersonnelle de l'humanité.

Le dogmatisme dont M. Brunetière prend en main

la cause n'a rien de transcendantal. Il est bien vrai que, comme le dit M. Anatole France, le monde nous apparaîtrait tout différent, si nous avions, pour le voir, l'œil à facettes d'une mouche, ou, pour le comprendre, le cerveau rude et simple d'un orang-outang. Mais ce que M. Brunetière prétend, ce n'est pas établir une vérité littéraire qui s'impose à l'orang-outang ou à la mouche ; et quand il cherche à découvrir les lois de la beauté esthétique, peu lui chaut sans doute de quelle façon un cerveau de singe apprécierait nos poèmes. Il s'agit de vérité humaine et non de vérité simiesque. Nous ne saisissons que des rapports, c'est possible. Mais M. Brunetière ne le conteste pas. Il ne nie point la relativité de la connaissance « en ce qui touche le fond des choses, l'intimité de leur substance et la raison de leur être » ; il n'a pas plus besoin de l'absolu en soi pour légitimer sa critique que le chimiste pour légitimer la chimie. Ce n'est pas un absolu métaphysique qu'il invoque, mais un absolu historique, qui n'est autre chose que la tradition. « Envier à la critique, a-t-il dit, et lui disputer le droit de se réclamer de la tradition, c'est proprement lui refuser le droit à l'existence. » La tradition assurant la prédominance du sens commun sur le sens propre, nous avons là le premier et le dernier mot de toute sa critique, et la doctrine qu'il professe ne veut devoir son autorité qu'à ce titre, comme exprimant la conscience héréditaire de l'humanité moyenne. Agir contre nos instincts, voilà le

triomphe de la morale; juger contre nos goûts, voilà le triomphe de la critique. Pour qui laisse de côté toute considération métaphysique ou religieuse, c'est au bien général de l'humanité que nous devons sacrifier nos instincts égoïstes ; de même, c'est à la raison générale de l'humanité que nous devons sacrifier nos goûts personnels.

On voit en son imposante unité la discipline de M. Brunetière. Est-ce à dire qu'elle nous satisfasse entièrement ? Ce que j'ai voulu dans cette étude, c'est de rechercher les principes fondamentaux qui la commandent et d'en faire voir la liaison. Et je crois bien, non seulement que ces principes en eux-mêmes sont justes, mais encore que leur coordination raisonnée et systématique prête au dogmatisme de M. Brunetière une grande autorité. A quoi bon lui reprocher de ne pas y demeurer toujours fidèle, et, par exemple, de moins échapper aux influences de son Moi sensible qu'il ne le pense et qu'il ne le veut? Lui en faire un reproche, ne serait-ce pas encore se ranger à sa doctrine ? Aussi bien, c'est sa doctrine seule qui m'occupe, et je dirai tout de suite en quoi elle me paraît, non pas fausse assurément, mais insuffisante.

« Entre mandarins vraiment lettrés, a dit un jour M. Jules Lemaître, il est établi que tels écrivains, quels que soient d'ailleurs leurs défauts ou leurs manies, existent. » M Brunetière s'empare de cette parole; et sans doute elle est bonne à recueillir de la

bouche d'un impressionniste, mais je ne vois pas ce qu'un dogmatiste peut bien en tirer de significatif. Qu'est-ce qu'un dogmatisme qui se contenterait d'attester l'« existence » universellement reconnue de Bossuet, de Molière ou de Victor Hugo ? Faisons un pas de plus. Non seulement certains écrivains sont reconnus de tous, mais il y a entre tel et tel écrivain une différence de valeur que personne ne conteste. Nous l'accordons à M. Brunetière. En sera-t-il beaucoup plus avancé ? Que tout le monde mette Campistron au-dessous de Voltaire et Racine au-dessus de Pradon, cela suffit pour faire une part à l'objectivisme, mais cette part est si mince que les impressionnistes eux-mêmes la lui reconnaîtront volontiers sans se convertir pour cela au dogmatisme. Enfin, « ce sont, dit M. Brunetière, les mêmes choses que les uns aiment dans Balzac ou dans Victor Hugo, que les autres y aimeront moins, que les autres y critiqueront, mais que tous y reconnaîtront ». Ainsi nous sommes tous d'accord pour reconnaître ce qui *est*, mais nous ne nous entendons plus dès qu'il s'agit d'appréciation. Or, si la critique consiste à apprécier, et M. Brunetière n'y contredira point, ne serait-ce pas donner gain de cause à l'impressionnisme que de constater la différence des appréciations entre personnes de culture à peu près égale ? Et pourquoi voulait-on établir tout à l'heure que nous nous accordons tous pour préférer Racine à Pradon, si l'on reconnaît maintenant que ce que les

uns admirent dans Racine (ou dans Balzac et Victor Hugo), c'est justement ce que les autres y critiquent ?

Je ne sais pas, d'autre part, ce qu'on peut gagner en faisant voir que nos impressionnistes sont, comme le dit M. Brunetière, « des jugeurs très résolus ». Ceux-ci prétendant que M. Brunetière exprime les préférences de son propre goût, il est sans doute de bonne guerre de leur montrer qu'eux-mêmes portent des jugements. Mais M. Brunetière n'abuse-t-il pas ici du mot *juger* en lui donnant tour à tour deux sens divers ? Si l'on ne saurait contester qu'il y a dans toute *impression* un jugement, autre chose est de juger comme le font les impressionnistes en se référant à leur sensibilité personnelle, autre chose est de juger comme le fait M. Brunetière en prétendant que ses jugements expriment quelque chose de supérieur aux diversités des complexions individuelles, des humeurs et des goûts, en leur attribuant une valeur objective et dogmatique.

Nous voici ramenés à la véritable, à l'unique question. Si je mets Pradon au-dessus de Racine, qui pourra me dire que j'ai tort, ou plutôt de quelle règle s'autorisera-t-on pour me le dire ? Le principe dernier de M. Brunetière, celui d'où tous les autres dérivent et le seul qui puisse fonder son objectivisme, puisqu'il ne veut point faire de métaphysique, — c'est le consentement général, ou, si l'on préfère, la tradition. Et sans doute je reconnais toute la valeur

de ce critérium; mais il ne l'a, cette valeur, que dans les cas où nous pourrions le plus aisément nous passer de toute autorité. Ira-t-on s'aviser aujourd'hui de préférer la *Phèdre* de Pradon à celle de Racine ? Qu'il s'agisse maintenant de savoir, pour emprunter un exemple à M. Brunetière lui-même, lequel de ces deux romans, *Valentine* et la *Cousine Bette*, l'emporte sur l'autre, et de me démontrer, si je préfère *Valentine*, que la *Cousine Bette* a plus de valeur, il sera déjà bien difficile d'appliquer ici la règle unique du dogmatisme, et sans méconnaître ce qu'un interprète de la «tradition» pourrait dire en faveur de la *Cousine Bette*, il me semble voir aussi ce que cette tradition même m'autoriserait à alléguer en faveur de *Valentine*. N'établir d'autre critérium que celui de la tradition, c'est avoir d'autant plus de force que cette tradition est plus constante et plus générale, mais c'est, par suite, en avoir d'autant moins qu'elle laisse plus de part aux divergences personnelles ; c'est être très fort, mais quand vos jugements ne risquent pas d'être contestés ; c'est être très fort dans les questions sur lesquelles il y a un accord à peu près unanime, c'est l'être d'autant moins qu'il s'agit de cas plus discutables, et, par suite, qu'on aurait plus besoin de l'être.

D'autre part, les raisons ne devenant objectives qu'en devenant générales, plus elles deviendront générales, moins elles seront susceptibles de s'appliquer aux difficultés particulières. Si M. Brunetière

s'en tenait, comme Nisard, à la tradition française, à la tradition classique, son exclusivisme même lui permettrait d'avoir des maximes précises. Mais il a l'esprit plus large, et ce n'est pas la tradition française, c'est la tradition humaine dont il prétend que la critique soit l'interprète. Or, encore un coup, plus les limites sont reculées, plus il nous faut abandonner de règles au fur et à mesure que nous les reculons ; et, quand vous ne voulez d'autres règles que celles où vous reconnaissez l'expression, non pas de tel ou tel génie particulier à une race, mais du génie humain lui-même dans ce qu'il a de constant avec soi en tout temps et en tout lieu, ce que ces règles gagnent en autorité, puisqu'elles sont universelles, qui ne voit que leur universalité même le leur fait perdre en valeur pratique ?

Accordons à M. Brunetière ce qu'il prétend lui suffire pour fonder la critique objective : cette critique, telle qu'il la fonde, ne triomphe qu'en établissant des vérités auxquelles l'impressionnisme lui-même peut bien souscrire. Elle échappe aux contradictions du sens propre en se retirant si loin et si haut que les généralités dont elle se contente risquent de n'avoir plus qu'une valeur idéologique. Elle ne s'impose dans ce domaine qu'après avoir abandonné à l'impressionnisme presque tout celui qu'il revendiquait comme sien. Si M. Brunetière, qui a mis à son service une dialectique habile et puissante, ne peut encore la protéger assez contre les

empiètements du « subjectif », j'en conclurai que, du moment où tout absolu métaphysique est mis à l'écart, le dogmatisme ne saurait nous donner pleine et entière satisfaction.

Entre bien des manières d'entendre la critique, celle dont l'entend M. Brunetière ne m'en paraît pas moins être mieux que toute autre en accord avec la force même du mot.

« L'esprit critique », écrivait Sainte-Beuve, mais à ses débuts, « est de sa nature facile, insinuant, mobile et compréhensif. C'est une grande et limpide rivière qui serpente et se déroule autour des œuvres et des monuments de la poésie, comme autour des rochers, des forteresses, des coteaux tapissés de vignobles et des vallées touffues qui bordent ses rives. Tandis que chacun des objets du paysage reste fixe en son lieu et s'inquiète peu des autres, que la tour féodale dédaigne le vallon et que le vallon ignore le coteau, la rivière va de l'un à l'autre, les baigne sans les déchirer, les embrasse d'une eau vive et courante, les *comprend*, les réfléchit. ».... En mettant ces lignes en tête de ses *Contemporains*, M. Jules Lemaître semble revendiquer Sainte-Beuve comme le premier des impressionnistes. Mais, si Sainte-Beuve se pique beaucoup plus de comprendre que de juger et de classer, lui-même, ne l'oublions pas, travaillait pourtant, en connaissance de cause, quelque peu de goût qu'il eût naturellement pour les théories générales, à l'établissement d'un ordre

suivant lequel se distribueraient les productions de l'art comme se distribuent les familles naturelles en zoologie et en botanique. Il marque, chaque fois que l'occasion s'en présente, le caractère scientifique de sa méthode. Il s'appelle un botaniste et il conçoit la critique comme une herborisation des esprits. Or, voir dans l'étude des écrivains et des livres une science, non pas sans doute une science déjà faite, mais une science en voie de se faire et à l'organisation de laquelle on prétend soi-même coopérer, il n'en faut pas, je crois, davantage pour se distinguer et se séparer des impressionnistes, car la critique ne saurait devenir une science qu'en vertu de règles supérieures à la mobilité et à la diversité des « impressions ». Être purement impressionniste, c'est n'être qu'un amateur.

La doctrine de M. Brunetière l'assure, dans les questions les plus hautes, d'une autorité qui est celle de la raison toujours semblable à soi, et, si les règles dont elle le met en possession sont beaucoup moins applicables dans les cas particuliers, elles impriment à son esprit, pour l'étude de ces cas eux-mêmes, une direction générale en accord avec le principe dont elles procèdent. Tandis que les impressionnistes font de la critique une espèce de roman personnel, il veut lui conférer une dignité magistrale. Tandis que les dilettantes n'y voient guère que le jeu d'un esprit plus ou moins ingénieux et fertile, il ne craint pas d'en exalter le pouvoir jusqu'à dire que, depuis trois cents ans et plus, « toute révo-

lution littéraire a eu chez nous une évolution de la critique pour origine et pour guide » ; et il ne se contente pas de le dire, mais il le prouve. La critique telle qu'il la conçoit a la prétention d'agir sur le public et sur les écrivains, d'indiquer à l'art la direction qu'il doit suivre. C'est elle qui forme l'opinion et qui fait l'éducation du goût, elle qui « donne conscience aux génies de ce qu'ils peuvent et de ce qu'ils doivent », elle qui empêche la littérature d'être envahie par la médiocrité, dévorée par l'industrie, compromise par le charlatanisme, elle enfin qui, en maintenant la tradition, car il faut bien toujours en revenir là, « rend, non plus aux auteurs ou à l'opinion, ni même aux lettres, mais à la race, à la nation, ce dernier service d'entretenir et de perpétuer d'âge en âge l'identité de la conscience nationale » dans sa communion intime avec la conscience humaine.

M. Brunetière n'est point de ceux que ravissent leurs propres incertitudes et qui se font gloire de leurs contradictions. Il ne cause pas au hasard de sa fantaisie. Il ne promène pas à travers les livres une curiosité sans règle et sans but. Il a toujours, à propos de chaque ouvrage qui l'arrête, une question à discuter, une thèse à soutenir, une vérité à mettre en lumière. Il disserte et il démontre, il juge et il classe. Ne lui reprochez pas d'être pédant, car vous vous accuseriez de frivolité ; ni d'être lourd, car il serait bien fâché que ses arguments n'eussent pas

de poids ; ni d'être dur, car il vous protège contre l'ignorance ou la légèreté du public. Doctoral et catégorique, l'esprit de finesse ou même de subtilité ne lui manque pas, mais l'esprit de géométrie est sa marque propre, que nous retrouvons jusque dans la disposition de ses preuves, dans l'enchaînement de ses raisons et dans la charpente de ses phrases. Il n'a pas seulement la suite des idées, la rigueur des déductions, il a l'unité de la discipline. Et c'est pour cela que, ne nourrissant d'ailleurs aucune ambition de poète, d'auteur dramatique ou de romancier, n'ayant d'autre affaire que de juger les œuvres et de fixer à chacune leur valeur, la manière dont il comprend sa fonction de « critique » et celle dont il l'exerce répond à ce que le terme laisse entendre de plus grave, de plus solide et de plus autorisé.

L'ÉVOLUTION ACTUELLE

DE LA LITTÉRATURE

Pour nous faire une idée de la situation littéraire à l'heure présente, c'est surtout le roman que nous avons à considérer, comme étant, entre tous les genres, le plus fécond, le plus divers et le plus significatif. Il ne sera pourtant pas inutile d'examiner brièvement où en est le théâtre, encore moins de jeter un coup d'œil sur la poésie, et, sans consulter un à un les innombrables cénacles qu'elle a vus éclore en ces dernières années, de signaler tout au moins ce que les tendances générales qu'elle manifeste ont d'intéressant et de caractéristique.

Une question domine toute l'enquête : le naturalisme est-il mort ou bien subit-il une transformation? Nous n'avons qu'à interroger notre littérature dramatique actuelle pour nous assurer que, même s'il avait, dans tous les autres genres, épuisé sa vertu propre, il n'en exerce pas moins sur le théâtre une

influence encore prépondérante. A l'heure où la poésie et le roman semblent répudier, sinon ce qu'a de vraiment sain le naturalisme, du moins ce qu'il a de grossier ou de banal, pourquoi l'évolution du genre dramatique se caractérise-t-elle tout au contraire par une tentative obstinément poursuivie d'appliquer au théâtre la formule naturaliste ?

Comme le genre romanesque se prête mieux que n'importe quel autre à la représentation fidèle et directe de la réalité, le naturalisme s'y donna tout de suite entière satisfaction ; et même, entraîné sur une pente irrésistible, il commit bientôt de tels excès qu'une réaction devait inévitablement se produire, soit au nom de l'art, opprimé par une réalité lourde et vulgaire, soit au nom de la morale, offensée par l'étalage de révoltantes obscénités. Mais, au théâtre, il trouvait devant lui des obstacles qui l'empêchèrent de pousser jusqu'au bout l'application de sa théorie. Laissons de côté les convenances : il lui faut bien en tenir compte, y ayant des choses qu'il est difficile de faire entendre, encore plus de faire voir ; mais, pour rester dans le domaine propre de l'art, ne parlons ici que des conventions scéniques. Le théâtre ne comporte pas les mêmes libertés que le livre. Une école qui prétend substituer sur la scène la vérité à la convention, peut sans doute abolir certaines conventions artificielles et transitoires, quitte à les remplacer le plus souvent par d'autres analogues ; elle rencontre tôt ou tard en face d'elle

ces conventions fondamentales qui sont inhérentes au genre et que suppose par définition toute pièce de théâtre. Celles-ci même, elle saura peut-être les accommoder plus ou moins à la vérité ; elle n'y substituera jamais cette vérité du roman, qui n'est point la vérité du théâtre. Ainsi s'explique sans doute que le naturalisme, ne pouvant, sur la scène, réaliser complètement ses théories, lutte encore pour y faire gagner à la vérité tout le terrain de plus qu'il se croit capable de faire perdre à la convention.

Si nous n'envisageons que ses efforts pour serrer le réel de plus près, il faudra peut-être lui savoir gré de ce qu'il a ramené le théâtre à une observation plus fidèle de la nature. Mais cette réforme ne date pas d'hier ; elle se rattache au goût d'exactitude scrupuleuse qui, depuis une quarantaine d'années, a modifié toutes les formes de l'art ; et je n'oserais dire que les comédies d'Émile Augier et de M. Alexandre Dumas, qui adaptèrent les premiers le réalisme aux conditions particulières du genre théâtral, n'offrent point elles-mêmes des types ou des procédés conventionnels ; mais ce n'est pas à la « formule » de ces maîtres qu'il faut s'en prendre, c'est à leur tour d'esprit personnel, à ce qu'il y a chez l'un de « bourgeoisisme » çà et là quelque peu poncif, chez l'autre de rectitude tranchante et de manie doctorale ; et, dans les soi-disant progrès que l'école actuelle a, depuis eux, prétendu faire, la plupart, sauf quelques minuties de mise en scène, n'ont d'autre effet que de

ramener l'art à son enfance, non point en abolissant des conventions factices, mais en violant des lois constitutionnelles.

S'il est un genre sur lequel le naturalisme doive, semble-t-il, avoir peu de prise, c'est la poésie. Et pourtant l'école des Parnassiens n'en a-t-elle pas subi l'influence ? Elle se constitua au moment même où l'esprit d'observation et d'analyse, en conflit avec la ferveur sentimentale du romantisme, avec son mépris pour le monde sensible, avec sa conception intuitive de l'art, renouvelait toutes les formes littéraires par l'étude fidèle et minutieuse de la réalité positive, — le roman, dont il faisait tantôt un inventaire et tantôt une anatomie, — le théâtre, qu'il ramenait des légendes extraordinaires et des héros surhumains aux événements les plus coutumiers et aux plus simples figures de la vie ambiante dans son train prosaïque et bourgeois, — l'histoire, qui avait été une sorte de révélation passionnée ou bien encore une téméraire synthèse, et qui devenait une enquête rigoureuse et patiente, limitée par chaque historien au petit nombre de faits dont il peut acquérir une connaissance personnelle et complète, — la critique enfin, qui, d'une rhétorique plus ou moins délicate, se transformait en une science naturelle, botanique des livres ou herborisation des intelligences. Cet esprit qui transformait toute notre littérature, comment l'école des Parnassiens n'en eût-elle pas inoculé quelque chose à notre poésie elle-même? Il s'y traduisit,

soit, dans le fond, par le choix de sujets tout familiers et tout humbles, par des analyses de sentiments délicates jusqu'à la subtilité, soit, dans la forme, par un méticuleux souci de la perfection rythmique et plastique, qui n'est, à le bien prendre, que le triomphe de l'analyse.

Ces scrupules d'exactitude qui caractérisent l'école du Parnasse, dénotent bien, si je ne me trompe, l'influence naturaliste. Et, de même que le naturalisme, s'appliquant à l'art des vers, en a fait surtout un instrument de notation précise, qui peut lutter de *rendu* avec le dessin et la peinture, de même, la réaction à laquelle le naturalisme est maintenant en butte, s'accuse, dans le domaine de la poésie, par le goût et le besoin d'une forme moins analytique, d'une forme qui laisse un certain espace au rêve, au vague, à ce qui n'est pas fini et ne peut se définir avec tant d'exactitude ni même s'exprimer avec une lucidité si parfaite.

Voilà l'origine de ce qu'on appelle le Symbolisme. L'école parnassienne avait poussé la précision jusqu'à la sécheresse. S'il y a dans la poésie quelque chose de mystérieux et d'indéterminé qui ne se prête pas à l'analyse, et si vraiment ce je ne sais quoi en est l'âme même, c'est se faire de la poésie une idée étroite que d'en restreindre l'office à transcrire des sensations rigoureusement définies avec une exactitude documentaire. « Je suis », disait Théophile Gautier, le premier maître des Parnassiens, « un homme pour qui

le monde visible existe. » Est-ce donc là tout ce que doit être le poète ? Et même, en restant dans ce monde visible que l'auteur d'*Émaux et Camées* se glorifiait de bien voir, n'y a-t-il pas d'autre moyen de le rendre que de le décomposer en ses plus menus éléments pour traduire chacun d'eux par le terme propre dans une langue où l'image elle-même n'est que l'illustration d'un détail ? Au lieu de noter un par un tous les éléments d'un objet, le poète ne peut-il pas aussi confier à ses vers l'impression que l'objet a faite sur lui, nous communiquer, non pas analytiquement sa vision même, mais synthétiquement l'état d'âme déterminé par cette vision ? C'est là ce que prétend le Symbolisme ; et, si l'école parnassienne se rattachait au naturalisme par une conception toute positive et matérialiste de la poésie, nous voyons dès maintenant que l'école symbolique n'est pas sans affinité avec la réaction morale qu'a inaugurée la littérature de ces derniers temps.

Mais, après avoir justifié le symbolisme poétique dans ce qui me semble bien être sa tendance essentielle, j'ajoute que ce qu'il préconise de légitime n'est point nouveau, et que ce qu'il apporte de nouveau se réduit à ses exagérations et à ses obscurités. On dirait vraiment qu'il n'y ait eu d'autres poètes en ce siècle que les joailliers du Parnasse. Ce pouvoir de suggestion, ce don de susciter les images, cette magie du rêve et du mystère, ce sens profond et subtil des mots, considérés non seulement comme des signes

logiques dans leur acception précise, mais aussi comme des sons dans leur vertu d'évocation musicale, — manquaient-ils donc aux grands poètes du romantisme ? J'aimerais mieux, pour ma part, remonter jusqu'à Racine que de redescendre jusqu'à M. Jean Moréas.

Ce qui appartient en propre à l'école symbolique, ce sont, disais-je, les bizarreries et les raffinements par lesquels elle compromet ses revendications les plus fondées contre la poétique raide et stricte des Parnassiens. Et, par exemple, de ce que la poésie ne doit pas être une peinture, faut-il en faire une musique ? Ou si vraiment il y a dans la langue poétique quelque chose de musical comme quelque chose de pittoresque, car enfin les mots sont bien aussi des sortes de notes, — peut-on attribuer à chaque voyelle sa valeur exacte et constante ? Tout le monde connaît le fameux sonnet d'Arthur Rimbaud ; mais voici maintenant M. René Ghil, le chef de l'école « évolutive-instrumentiste », que des principes analogues conduisent à une tout autre notation. D'après l'un, U est jaune, et le jaune correspond à la flûte, laquelle « exprime l'ingénuité et le sourire » ; d'après l'autre, — j'ignore quelle couleur M. Ghil attribue à l'U, mais, l'assimilant, comme l'O et l'A, au son des saxophones et des trompettes, il prétend que, « pour rendre un état d'ingénuité et de simplesse », le poète instrumentiste doit en éviter soigneusement l'éclat. Lequel des deux croire ? Et, si

nous admettons qu'Arthur Rimbaud soit plus près de la vérité, irons-nous jusqu'à dire que le vocable de la langue française le mieux approprié à l'expression de « l'ingénuité » et du « sourire » soit, — n'en déplaise à sa mémoire, — quelque chose comme *turlututu ?* Mais d'ailleurs, si la valeur musicale des voyelles jouait en poésie un rôle aussi prépondérant, que deviendrait le sens ? C'est, aussi bien, le moindre souci des symbolistes. Les Parnassiens avaient péché par une précision excessive ; eux, pour peu qu'ils s'appliquent, sont absolument inintelligibles.

N'insistons pas davantage. Autre chose peut nous intéresser chez les symbolistes ; ce sont leurs essais d'innovation, non dans la langue, car je n'attache pas plus d'importance que de juste à l'avènement de cette école « romane » qui a pour spécialité de restaurer les anciens vocables et dont toute l'invention se trouve au La Curne, — mais dans le traitement des vers et dans le mécanisme de notre métrique.

Que la métrique officielle, comme ils disent, comporte des modifications désirables, j'y consens volontiers. La règle de l'hiatus n'est pas justement établie. L'alternance des rimes masculines et féminines n'a rien que de conventionnel. Peut-être même l'élision obligatoire de l'*e* muet précédé d'une autre voyelle ne mérite-t-elle pas plus de respect qu'une vieille superstition. Je conviens enfin qu'il faudrait réformer notre quantité syllabique, qui, dans bien des cas, ne correspond plus à la prononciation actuelle.

Mais ce ne sont là que des détails. Tout ce qui touche à la constitution même du vers est d'une bien autre conséquence ; et, sur ce point, si certaines tentatives des symbolistes me semblent légitimes, d'autres me paraîtraient des plus dangereuses pour peu qu'elles eussent quelque chance de réussir. Il faut y voir encore une insurrection contre la discipline tyrannique du Parnasse, contre le vers impeccable et marmoréen. Je ne blâme point les jeunes poètes d'être moins rigoureux sur la rime que leurs devanciers. Cet affaiblissement de la rime correspond sans doute à une évolution de notre poésie vers la « douceur », comme disait M. Paul Verlaine, et vers la tendresse. Or, il n'est pas nécessaire de s'imposer dans la poésie « sentimentale » l'exactitude technique qu'exige la poésie pittoresque. Je reconnais même, si l'on veut, que l'assonance convient parfaitement à certains genres, à ceux dont une simplicité naïve fait tout le prix. Mais est-ce bien ainsi que nos symbolistes l'entendent ? Ne veulent-ils pas tout bonnement se donner plus de latitude et de commodité ? Certes il ne faut pas réduire la poésie à une industrieuse marqueterie de syllabes ; mais, si rien ne serait plus vain que de se créer à plaisir des difficultés pour le puéril honneur d'en venir à bout, reconnaissons aussi que la rime n'est pas seulement une caresse de l'oreille, qu'elle a sa fonction propre, qui est de marquer la fin de l'unité métrique, et que, sans prendre au mot les exagéra-

tions de Sainte-Beuve, de Gautier et de Banville, cette fonction n'a jamais été plus nécessaire qu'en un temps où la régularité du vers a subi de si profondes perturbations.

Notre alexandrin, en effet, n'est plus, je ne dirai pas celui de Racine, mais celui de Victor Hugo lui-même (1). Victor Hugo, qui supprimait sans scrupule la césure soit au milieu du vers, soit à la fin, n'a jamais consenti que la sixième syllabe ne fût pas une tonique. Or, chez nos versificateurs actuels, cette syllabe, souvent atone, est même, quelquefois, dans le corps d'un mot, coupé de la sorte par la barre virtuelle de l'hémistiche. On peut, — je n'ai pas à dire ici pourquoi, — admettre ces atteintes à la symétrie traditionnelle ; et d'ailleurs l'évolution de l'alexandrin, depuis André Chénier et Victor Hugo, nous y a tout naturellement conduits. Mais que parlé-je encore d'alexandrin ? Non contents de supprimer la rime, ou peu s'en faut, et de combiner le vers suivant des rapports dont il ne semble pas, bien souvent, qu'eux-mêmes saisissent la complexe harmonie, nos symbolistes en sont venus jusqu'à faire entrer dans l'unité métrique un nombre illimité de syllabes avec des césures n'importe où. « Tout ce qui n'est pas prose est vers, disait à M. Jourdain son maître de philosophie, et tout ce qui n'est pas vers est prose. »

(1) Cf., pour tout ce passage, l'article intitulé l'*Évolution rythmique de l'alexandrin*, p. 111.

Il n'avait pas prévu la langue hybride du Symbolisme, laquelle n'est vraiment ni prose ni vers.

On peut soutenir que les règles mécaniques gênent la sincérité du poète, que, pour être vraiment sincère, le rythme, affranchi de toute contrainte, ne doit plus obéir qu'aux pulsations mêmes du cœur. Mais alors, ne parlons plus de vers. Ce qui fait la différence entre les vers et la prose, c'est, non que la prose n'a pas de rythme, mais que le rythme de la prose est entièrement libre et que celui des vers observe une symétrie fondée sur des combinaisons régulières et constantes.

Après avoir brièvement indiqué ce qui me semble inacceptable dans les tentatives des symbolistes et ce que je ne fais pas difficulté d'en admettre, j'ajoute que, pour consacrer leurs innovations les plus louables, il faudrait un grand poète. — Anne, ma sœur Anne, ne vois-tu rien venir ?

Si, de la poésie, nous passons au genre romanesque, la réaction antinaturaliste, analogue dans son principe à celle du Symbolisme poétique contre les Parnassiens, se manifeste de prime abord comme ayant plus d'étendue, parce que le roman est, de nos jours, un genre à peu près universel, et plus de portée, parce qu'elle n'y dégénère pas en questions de facture et de mécanisme artistique.

Cette réaction s'y marqua, au début, par un retour vers la psychologie. Ce n'est pas qu'il n'y ait d'étroits rapports entre le « psychologisme » et le naturalisme.

On peut même dire que l'école des psychologues, empruntant sa méthode aux naturalistes, a fait, comme eux, une œuvre d'enquête positive A cet égard le psychologisme n'est qu'une sorte de naturalisme tourné vers le dedans. Mais, si les procédés furent les mêmes, analytiques de part et d'autre, quelle différence que de les appliquer à l'étude de l'âme, et non plus à celle du tempérament! Le psychologisme contient en lui-même une protestation manifeste contre la physiologie matérialiste de M. Zola et de ses disciples.

Ce n'était pas assez. Depuis quelques années déjà, la réaction se généralise et s'accentue. Tandis que la philosophie de l'école naturaliste aboutissait naturellement au déterminisme, au pessimisme, à la misanthropie, les générations nouvelles revendiquent énergiquement contre le déterminisme une autonomie de la volonté suffisante pour encourager l'effort, échappent au pessimisme par le besoin et le plaisir de l'action, dans laquelle se trouve non seulement la raison de vivre, mais encore celle d'aimer la vie, opposent enfin à l'âpre et sèche misanthropie de leurs devanciers ce respect de la solidarité humaine que certains appellent religion de la pitié et qui n'est, à vrai dire, que le culte de la justice, élargie par la tendresse.

Pourquoi faut-il que la réaction s'attaque, chez plusieurs du moins, à la science elle-même et à l'esprit scientifique? Ce que les uns nous proposent,

c'est je ne sais quelle mysticité vague et dissolvante, c'est une espèce d'évangélisme équivoque, qui s'évapore en rêveries doucereuses et en stériles jérémiades, parce que, n'ayant pas la force de croire, il ne saurait avoir la puissance d'agir. Et d'autres, qui veulent être pris au sérieux, s'adonnent à la Kabbale, au commerce des esprits, aux pratiques occultes, et, quand on leur demande en quoi consiste leur « Magisme », répondent avec gravité que c'est tout simplement « le plus haut résultat combiné de l'hypothèse unie à l'expérience, le patriciat de l'intelligence et le couronnement de la science à l'art mêlé. »

Mais laissons les « sârs » pentaculer, comme ils disent, l'arcane de l'amour suprême, et, sans nous égarer plus longtemps dans les mystères de leur thaumaturgie, revenons au Symbolisme, dont le Magisme lui-même n'est qu'une déviation, pour voir si nous pourrons en tirer quelque théorie moins vague. Ce qu'il est ou ce qu'il veut être dans la poésie, j'essayais tout à l'heure de le dire. Et certes, il ne peut manquer d'y avoir affinité foncière entre le Symbolisme poétique et celui dont nous demandons maintenant à la littérature romanesque une expression plus générale, sinon plus significative. Au fond, dans le roman comme dans la poésie, c'est toujours la revanche de l'idéalisme sentimental, qui procède naturellement par la synthèse, contre le réalisme positif, dont la méthode est analytique.

Pour bien comprendre l'évolution actuelle, il faut en rapporter l'origine à l'impatience des esprits, qui, accusant l'analyse scientifique de reculer toutes les questions sans avoir pu en résoudre aucune, cherchent entre eux et la vérité une relation directe, immédiate, et croient devancer une critique trop lente par les élans de l'imagination et par la vertu divinatrice du sentiment. Faisons dans l'école symbolique une grande part au charlatanisme, une part non moins grande au « jobardisme », — ce qu'elle offre de sincère et de sérieux s'explique par cette tendance intime, qui est en contradiction flagrante avec la philosophie de l'école naturaliste.

Mais comment le Symbolisme traduira-t-il clairement dans le domaine de l'art des aspirations aussi peu précises ? C'est en vain que nous lui demanderions une formule caractéristique. Pourtant, le nom même de Symbolisme a sa signification ; et, plutôt que de se perdre dans les obscurités dont nos hiérophantes enveloppent leurs oracles, le mieux est encore de s'arrêter à ce nom pour en tirer ce qu'il a de sens.

Prétendant reproduire le monde réel, les naturalistes devaient par là même s'en tenir à la représentation du particulier, ils devaient ne peindre que des individus, c'est-à-dire des hommes dont chacun ne figure que lui-même, ils devaient enfin s'interdire, non seulement toute synthèse, mais toute généralisation. Et voilà justement en quoi le Symbolisme s'oppose

au naturalisme, voilà le point le plus clair de la doctrine symbolique et sans doute aussi son point essentiel; et, quand M. Henri de Régnier prétend « bannir délibérément, en toute conscience, les accidents de milieu, d'époque, les faits particuliers », ou bien encore quand M. Adrien Remacle nous dit que les œuvres symbolistes « n'admettent pas un personnage, pas un milieu, pas un verbe, qui ne soit représentatif d'entité », ou enfin quand M. Paul Adam déclare que le Symbolisme consiste « à saisir les rapports des données hétérogènes apportées par les naturalistes et les psychologues, à en tirer la raison vitale et essentielle des mouvements humains, qui sont très liés aux mouvements de la planète, dont l'homme n'est que pour ainsi dire une cellule cérébrale et l'humanité l'encéphale, à exprimer ces rapports entre les lois supérieures de la gravitation, entre l'inconnu ou *Dieu* et le phénomène conscient du personnage choisi, celui-ci étant une forme passagère où se manifeste, d'ailleurs, l'essence divine et première », — nous retrouvons dans ces différentes formules, si élémentaires ou si « absconses » qu'elles soient, l'idée fondamentale que le mot même de Symbolisme résume et en dehors de laquelle je ne vois guère plus que divagations et extravagances.

Mais qu'y a-t-il maintenant de nouveau dans cette conception esthétique? Si elle s'oppose aux procédés d'un strict réalisme, cela ne veut pas dire qu'elle soit nouvelle, cela veut dire qu'elle est plus ancienne.

Faut-il renvoyer les symbolistes, je ne dis pas même à Eschyle ou au Dante, mais à notre vieux Corneille, dont l'œuvre presque entière est faite de symboles, mais à Racine ou à Molière, dont tous les personnages sont des types en même temps que des êtres vivants, et, dans notre siècle, à Chateaubriand, à Alfred de Vigny, à tant d'autres? J'ajouterais : à Victor Hugo, s'ils ne manifestaient un tel dédain pour ce « regrettable » poète. Mais il en est encore parmi nous auxquels le *Pèlerin passionné* n'a pas fait oublier la *Légende des siècles*.

Et les naturalistes eux-mêmes ? Combien en trouvera-t-on qui soient restés fidèles à leur théorie purement analytique et documentaire? M. Zola, tout le premier, n'est-il pas, dans son genre, un idéaliste forcené? Son œuvre entière procède d'une conception symbolique. Ce qu'il prétend écrire, ce n'est pas l'histoire des Rougon-Macquart, mais celle de la société française sous le second Empire. Chacun des personnages qu'il met en scène résume soit toute une classe sociale, soit toute une famille physiologique. Et son idéalisme, cet idéalisme qui transforme les individus en types, nous le retrouvons dans la peinture des choses encore plus accusé peut-être que dans celle des hommes. Qu'est-ce que le Cabaret de l'*Assommoir*, le Magasin d'*Au Bonheur des Dames*, la Mine de *Germinal*, la Bourse de l'*Argent*, sinon des espèces de monstres symboliques ? Or, si l'œuvre de M. Zola lui-même est pleine d'emblèmes et de types,

que faut-il en conclure? D'abord et surtout, je le veux bien, que M. Zola n'est pas aussi naturaliste qu'il voudrait l'être, mais aussi que toute œuvre d'art, à quelque école qu'elle appartienne, implique forcément l'idéalisation et la synthèse. Et ainsi, ce que le Symbolisme nous apporte de nouveau, ce ne serait, outre sa phraséologie obscure et pompeuse, que le parti pris de faire en connaissance de cause ce que les naturalistes eux-mêmes font en dépit de leur esthétique et ce qu'ont fait toujours et partout les poètes vraiment dignes de ce nom, en vertu d'une vocation innée à leur génie.

Mais, quoique la théorie systématique du symbole soit à peu près tout ce que le Symbolisme nous découvre d'intelligible, il faut reconnaître, comme je l'indiquais tout à l'heure, que le mouvement symboliste, dans les velléités confuses qu'il résume, s'explique par une réaction générale contre la sécheresse et la froideur de l'analyse positive. Revenons-y donc, et demandons-nous en concluant si les deux grandes écoles entre lesquelles se divise ce siècle, plutôt que d'exagérer chacune sa tendance propre, et d'aboutir ainsi, l'une, à la négation de tout idéal, l'autre, à je ne sais quel occultisme extravagant et malsain, ne pourraient pas, unies dans une alliance féconde, accorder ce qui est dû aux exigences de l'esprit scientifique avec ce qu'on ne saurait refuser aux besoins de l'imagination et du cœur. Sans doute

ce sera là l'œuvre des générations qui montent; et, parmi ceux que, faute d'un nom meilleur, l'on appelle les néo-réalistes, il y en a quelques-uns qui dès maintenant sont dans cette voie.

L'histoire littéraire de notre siècle peut, disais-je, se partager en deux périodes d'étendue à peu près égale. Entre les écrivains romantiques, d'une part, entre les écrivains réalistes, de l'autre, nous trouvons, malgré les différences individuelles, si marquées qu'elles puissent être, une ressemblance générale et comme un air de famille. Quant à la phase nouvelle dans laquelle il semble que nous entrions, ce qui jusqu'à présent la caractérise, c'est le manque d'unité, de discipline, l'anarchie intellectuelle et morale. Le naturalisme avait sa philosophie et sa doctrine littéraire; le romantisme, bien que son mot d'ordre fût la liberté, supposait néanmoins chez tous ceux qui en demeurent les représentants, quelque genre qu'ils aient cultivé, roman ou lyrisme, drame ou histoire, une certaine communauté de vues, une conception analogue non seulement de l'art, mais encore de la vie. Aujourd'hui, ce ne sont certes pas les écoles qui nous manquent; mais cette multiplicité même des écoles, — cabarets ou chapelles, — montre assez la confusion et le désarroi des esprits. D'ailleurs, parmi tant de nouvelles formules, les unes ont pour défaut d'être si vagues qu'elles en perdent toute signification, et les autres sont étroitement attachées à tel ou tel point spécial,

non pas même d'esthétique, mais de grammaire ou de prosodie.

Que notre littérature actuelle ne trouve pas facilement une enseigne, un programme, et ce qu'on appelle en politique une plate-forme, il n'y a pas lieu de s'en étonner. Le romantisme et le naturalisme ont exprimé tour à tour les deux tendances fondamentales du génie humain : le premier, ses aspirations idéales, le second, son attachement aux réalités concrètes, et, si nous restons dans le domaine purement littéraire, le premier, cet art intuitif, divinatoire, évocateur, qui procède du sentiment et de l'imagination, le second, cet art analytique, positif, documentaire, qui relève de l'observation et de l'expérience. En dehors de l'idéalisme sentimental et du réalisme scientifique, il n'apparaît aucune formule capable de rallier les esprits. De là tant de vains tâtonnements. Le romantisme et le naturalisme sont morts, l'un, consumé par l'ardeur même d'une passion dévorante, l'autre, stérilisé par la sécheresse de sa méthode, l'un, pour avoir substitué des déclamations ou des fantaisies à la réalité humaine, l'autre, pour avoir réduit cette réalité à ce qu'elle a de plus plat, de plus vulgaire ou de plus abject. Mais l'idéal et le réel n'en demeurent pas moins les deux principes essentiels de l'art. Dans quelques exagérations qu'aient pu se fourvoyer le romantisme et le naturalisme, ce n'est pas aux principes, c'est aux écoles, qu'il faut imputer ces

exagérations. Et la décadence même des deux écoles, que nous avons vues périr l'une après l'autre victimes de leurs propres excès, ayant mis cette vérité dans tout son jour que l'idéalisme ne peut divorcer avec le réel sans se perdre dans les divagations, que le réalisme ne peut divorcer avec l'idéal sans tomber dans l'insignifiance ou dans la grossièreté, — quelle est donc la tâche à laquelle paraissent appelées les générations nouvelles, sinon de concilier l'un avec l'autre l'idéal et le réel, soit en assujettissant l'idéal aux conditions nécessaires de la réalité, soit en élargissant assez le cadre du réel pour y faire entrer l'idéal, qui n'est, à bien l'entendre, que du réel en passe de se faire ? L'idéal et le réel doivent se pénétrer mutuellement sous peine d'aboutir, le réel, s'il expulse l'idéal, à la négation même de l'art, qui, dès lors, se confondrait avec la nature, et l'idéal, s'il expulse le réel, à je ne sais quelles aberrations où ne se retrouverait plus aucune vérité humaine.

Mais, du moment où les deux termes, loin d'être en opposition, se complètent l'un par l'autre, il n'y a peut-être pas nécessité de réagir contre un excès par l'excès contraire. L'art n'est ni idéaliste, si l'on veut dire par là qu'il proscrive la réalité, ni réaliste, si l'on veut dire par là qu'il bannisse l'idéal. Il n'appartient à aucune école, ayant pour matière la vérité complète, que toute école commence nécessairement par mutiler. Et, sans doute, le réalisme et

l'idéalisme ne correspondent pas seulement, chacun de son côté, à une conception de l'art, conception étroite dans les deux cas, chacune des deux doctrines repoussant ce qu'il y a de légitime dans les exigences de l'autre ; du moment que le réaliste comme l'idéaliste, inconsciemment ou de parti pris, déforme la nature en accommodant à sa vision les images qu'elle lui présente, ce qui fait l'antagonisme, c'est moins, après tout, la différence de la théorie esthétique que celle de l'idiosyncrasie physique et morale : convenons donc sans difficulté qu'il subsistera toujours deux familles d'esprits distinctes, les uns s'arrêtant plus volontiers à ce que le monde leur offre de noble, d'heureux et de beau, les autres en représentant de préférence les misères et les laideurs ; mais l'une des deux tendances ne peut-elle prévaloir sur l'autre sans l'exclure ? et, s'il n'y a d'art vraiment humain, que l'art vraiment complet, les artistes supérieurs ne seront-ils pas ceux qui, dégagés de tout système, s'assigneront comme objet, non pas d'assujettir la vie humaine à telle ou telle formule, mais d'en combiner les éléments divers en une œuvre assez large pour échapper à toute définition scolastique ?

TABLE DES MATIÈRES

POITIERS. — TYP. OUDIN ET Cie.


B

